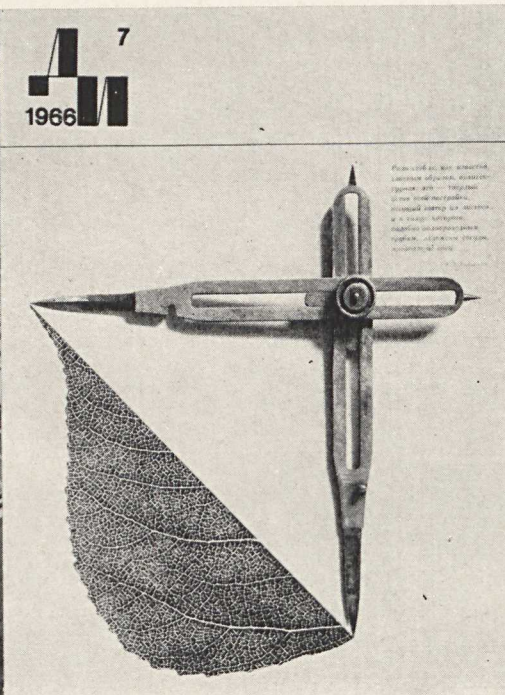
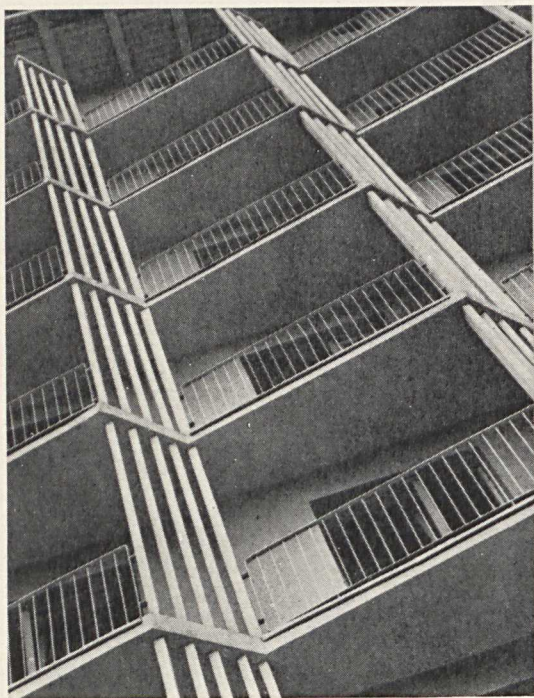




Роль стебля, как известно, главным образом, архитектурная: это — твердый остов всей постройки, несущий шатер из листьев и в толще которого, подобно водопроводным трубам, заложены сосуды, проводящие соки.

К. А. Тимирязев

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



В номере

1 Редакционные заметки.

проблемы

2 Ю. Лебедев.
Строительная техника природы.

анализы

8 Б. Бродский.
Вдоль московских витрин.
12 Т. Емельянова.
Хохлома.
17 Л. Казакова.
Стекло на конвейере.
19 И. Бетхер-Остренко.
Памяти героев.

профили

21 А. Абидин Дино.
Жан Люрса.
27 Л. Крамаренко.
О творчестве Шусткановых.

история

30 Л. Миляева.
Старинные украинские росписи.

творческая трибуна

34 Н. Шкаровская.
За своеобразие бурятской
скульптуры.

за рубежом

36 А. Коломиец.
Икебана.

по выставочным залам

информация

рецензии

на книжной полке

письмо в редакцию

наши юбиляры

отовсюду

страничка коллекционера

48 А. Червяков.
Русская набойка XVII—XVIII веков

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, М. А. Дудене, К. М. Кантор, П. Д. Корин, Г. Г. Круглов, И. А. Крюкова, Х. Р. Кума, А. А. Левашова, И. С. Литовченко, Н. А. Луппов, М. К. Рахимов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, Б. А. Смирнов, Б. К. Тальберг, В. П. Толстой, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов, Д. Н. Цицишвили, А. К. Чекалов, Д. Н. Шустканов.

И. о. заместителя главного редактора С. Б. Базазьянц. Ответственный секретарь Г. Е. Холин. Заведующие отделами редакции: Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, Л. И. Невлер, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Макет художественного редактора Ю. К. Курбатова и А. Семенова. Обложка Ю. К. Курбатова. Технический редактор Л. М. Штейнер. Фото А. Гершмана, Л. Когана, Г. Логвина, В. И. Почаева, И. А. Селиверстова, Я. Соколовского. Фоторетушер Г. И. Кочетов.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.
А 15511. 18.VI.1966. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,49. П. л. 6. З. 515. Тир. 12 850.
Цена 1 р. 20 к.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Мало-Московская, 21. Индекс 70240.

редакционные заметки

Читальный зал

Наука и искусство. Логическое познание мира и его эмоциональное осознание. Как связаны они между собой, взаимодействуют ли в сложном процессе развития культуры? Что является ведущим в наш «технический век»? Эти вопросы все чаще обсуждаются на страницах газет и журналов. Им посвящаются сборники статей, исследования... Постепенно дискуссии отходят и от примитивного противопоставления («физика или лирика») и от механического «сложения» (две, дескать, независимые, но одинаково нужные области; с одной стороны, железная логика и расчет, с другой — «ветка сирени», которая «будет нужна и в космосе»). Приходит время выявления внутренних связей между всеми явлениями культуры.

Такие связи между наукой и искусством сложны и изменчивы.

Искусство ставит перед наукой задачи, заставляет создавать целые области точного знания. Так было в начале Возрождения, когда потребности живописи создали перспективу и анатомию.

Бывало и обратное влияние. Наука открывает перед искусством неведомые горизонты, заставляя человека осваиваться в непривычном и странном мире, потерявшем знакомые границы, пропорции, формы. Так было, например, в XVI—XVII веках, когда наука извлекла человека из его маленького мирка, наглухо замкнутого между плоской землей и неподвижным, твердым небосводом. И тогда первыми зримыми окнами в необъятный космос раскрывались холсты Тинторетто. Таинственные для непосвященных, но манящие образы науки вошли в живопись маньеристов, в искусство XVII века то в виде аллегорий и символов, то изображениями научных инструментов на столе погруженного в размышления ученого, то, наконец, наглядным изображением новых явлений в гравюрах книг по астрономии, физике, медицине. Художники уже тогда смотрели на работу ученых не только со стороны. В иллюстрациях к научным трактатам в ту, дофотографическую эпоху, сохранялось еще живое единство науки и искусства. И не только потому, что резец гравера был единственным инструментом, запечатлевающим результаты наблюдений, но и потому, что образность мышления была неотъемлемой чертой самой научной мысли. Сегодня эта образность науки, ее красота и поэзия (вернее — наглядное художественное выражение этой скрытой от непосвященных красоты) оттеснено из «большой» научной литературы в научно-популярную да и там, естественное, как дыхание, единство научной мысли и гра-

фического искусства должно воссоздаваться заново, синтезироваться художником. А между тем все более отвлеченная, все менее понятная не специалисту деятельность ученых оказывает и на художников непрерывно усиливающееся воздействие. В наши дни круто ломается привычная структура окружающего нас мира и вместе с ней меняются условия жизни людей. Только что открытые физические и химические явления, едва осознанные на языке формул, уже врываются в повседневный быт телевизорами или пластмассовой посудой. Наука в гораздо большей степени, стала действующей силой (то благотворительной, то опасной и страшной) и тем самым оказалась одним из важнейших предметов эстетического, художественного освоения.

Появляются целые области искусства, неразрывно связанные с наукой уже не только тем, что пользуются современными техническими средствами (как фотография и кино), но и своим содержанием. Не случайно научная фантастика в наши дни превращается из развлекательного чтения в область подлинной литературы, потому что ее основная тема это как раз акклиматизация человека в непрерывно меняющемся мире, в мире, существенно преобразуемом наукой и техникой на протяжении жизни одного поколения.

Но нас интересует прежде всего совместная деятельность ученого, инженера и художника там, где они непосредственно формируют материальную среду человека. Становится ясным, что и здесь происходит сложное взаимодействие, далекое от простого «художественного оформления» уже найденных технических решений. Интуиция художника проникает порой в области, еще не освоенные точным знанием, создает конструкции, не поддающиеся существующим методам расчета. По-новому познанная наукой суть вещей требует новых форм для всего предметного мира, дать их может только художник.

К сожалению, техника иногда художественно «осваивается» в формах внешнего подражания. Так возникают «ракетоподобные» легковые автомобили с ненужными, чисто декоративными стабилизаторами. Это уже признак влияния на наши вкусы новых областей техники, своеобразное признание их ведущей роли, их влияния если не на стиль времени, то хотя бы на моду.

Но развитие науки оказывает на искусство и другое, не столь легко обнаруживаемое влияние. Сила абстрактной мысли, устанавливающей неожиданные связи между предельно далекими, казалось бы, явлениями природы и общественной жиз-

ни, обогащает человека нашего времени новыми способностями, позволяет ему оперировать и в искусстве гораздо более сложными и отдаленными ассоциациями, чем прежде. Все большая смысловая нагрузка падает поэтому на отвлеченные «формальные» стороны произведения, на самую его структуру, на получающие все более самостоятельное значение ритмические, колористические, фактурные моменты. Происходит известная интеллектуализация искусства, обогащающая его сложными, нешаблонными мыслями и чувствами.

Наконец, есть у проблемы «наука и искусство» и еще одна важная сторона. Само искусство является предметом изучения специальной науки, и эта наука в наши дни вооружается новыми, современными методами исследования, делает первые попытки применить математический аппарат для выяснения сложной структуры художественного произведения. В прошлом веке наука и искусство все больше специализировались, расчленились на самостоятельные, слабо связанные друг с другом области. В наши дни наметился и обратный процесс. Новые черты будущего мира возникают чаще всего на стыке различных сфер, там, где объединяются знания и методы людей, работающих в областях, ничего, казалось бы, общего не имеющих между собой.

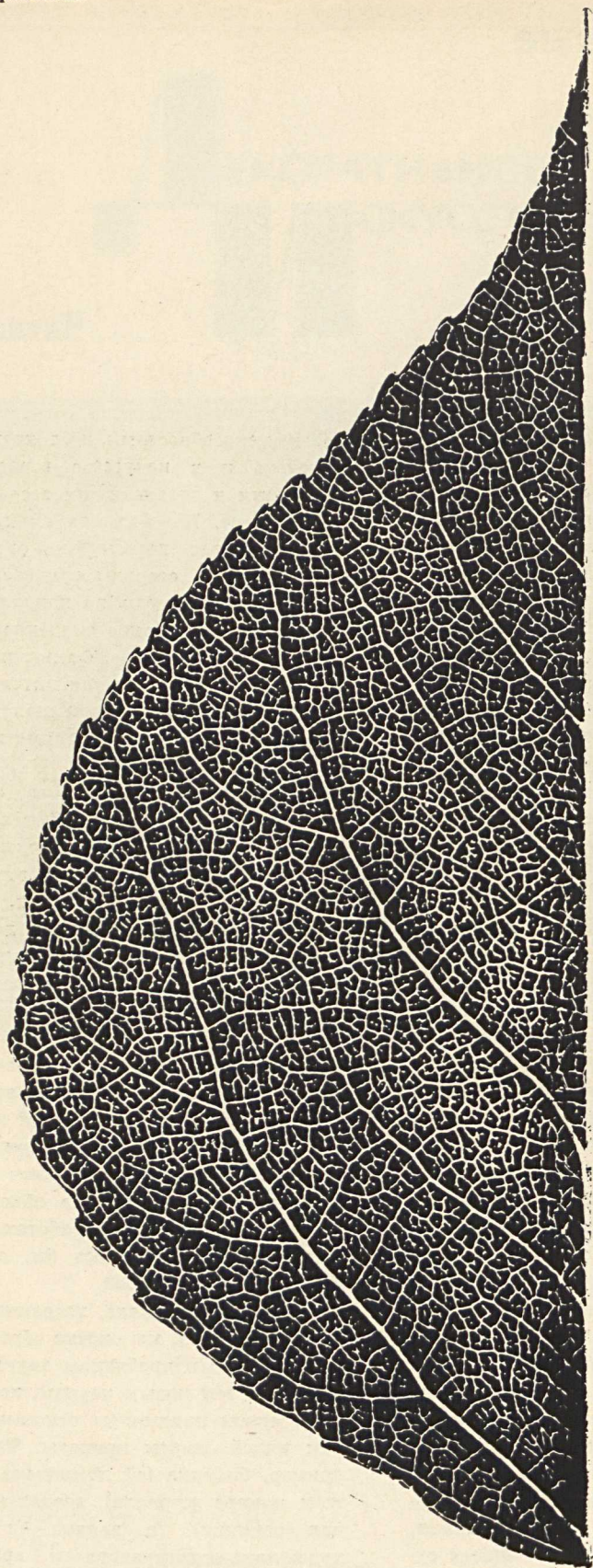
Вот почему в журнале, посвященном вопросам искусства, мы охотно обращаемся и к современным проблемам науки, прежде всего — к тем новым наукам, которые меняют наши привычные отношения с миром вещей, миром природы. Такова, например, бионика (ей посвящена статья в этом номере журнала), вводящая в арсенал техники, а значит — в палитру художника-конструктора и архитектора по-новому осмысленные формы живой природы. Нас интересуют в современной науке именно те ее стороны, которые оказывают иногда косвенное, а порой и прямое воздействие на развитие искусства. Мы уверены в необходимости и плодотворности крепнущего союза науки и искусства и хотим способствовать их сближению и сотрудничеству.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ

строительная техника природы

Ю. Лебедев



Фрагмент нерватуры листа
в увеличенном виде.

Фрагмент свода главного зала
Туринской выставки (Италия).
Инженер П. Нерви.



Можно было бы предполагать, что бионика решает лишь технические задачи и является областью деятельности только учебного и инженера-практика.

Но бионика может иметь самое непосредственное отношение и к работе художника-конструктора. Доказательством этому служит опыт архитектурно-строительной бионики. Творческий же метод архитектуры сходен с художественным конструированием. Скажем, забегая вперед, больше: бионика ближе к художественному конструированию.

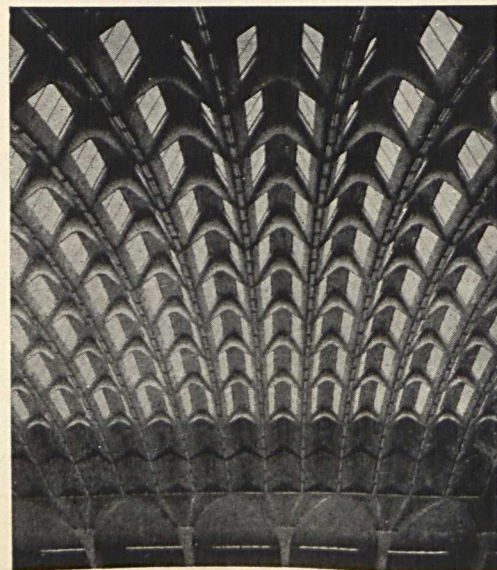
В чем задачи и содержание этой науки? Современные механика, радио- и электротехника стали широко использовать находящиеся на службе у живой природы механизмы действий, органы и рецепторы ощущений или, иначе говоря, оригиналь-

От животных мы путем подражания научились важнейшим делам: а именно, мы ученики паука, подражая ему в ткацком и портняжном ремеслах, мы ученики ласточки в построении жилищ и певчих птиц, лебедя и соловья — в пении.

Демокрит

Роль стебля, как известно, главным образом архитектурная: это — твердый остов всей постройки, несущий шатер из листьев и в толще которого, подобно водопроводным трубам, заложены сосуды, проводящие соки.

К. А. Тимирязев

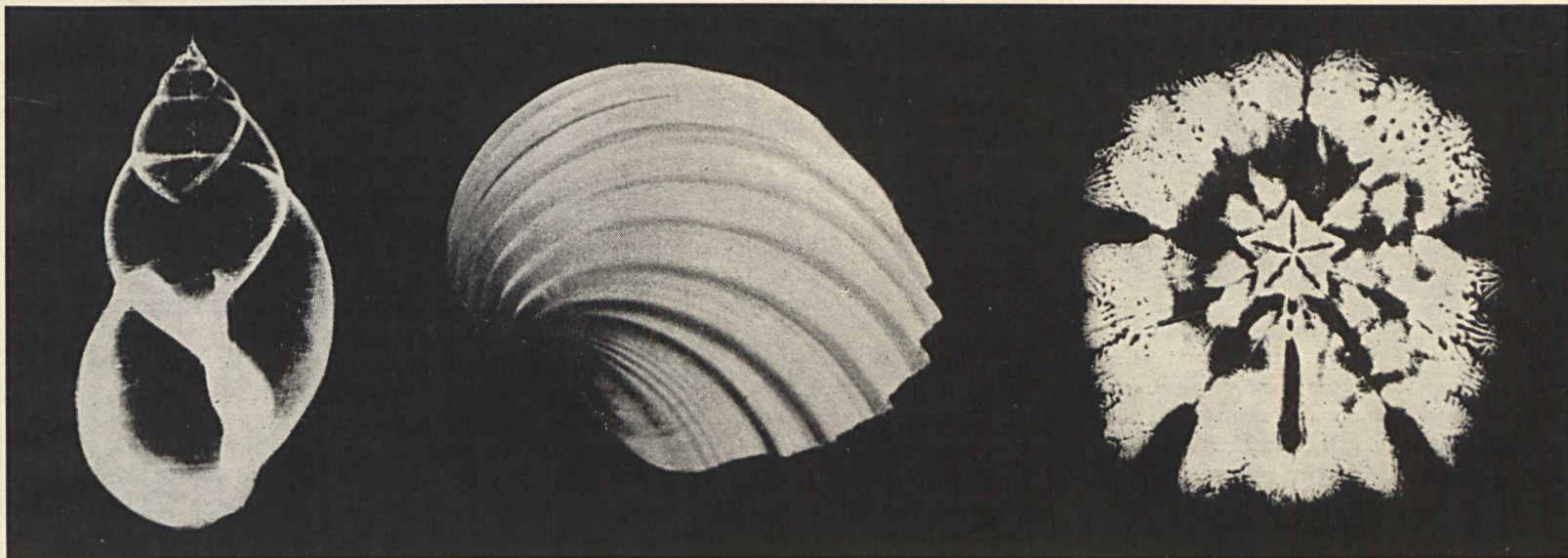


Вверху:

Рентгенокопия раковины улитки.

Раковина.

Рентгенокопия морского ежа.
По материалам архитектора
С. Карпова.



Внизу:

Ресторан на берегу моря в Пуэрто-Рико. Архитекторы Торо, Ферер, инженеры Вейдлингер, Сальвадори.

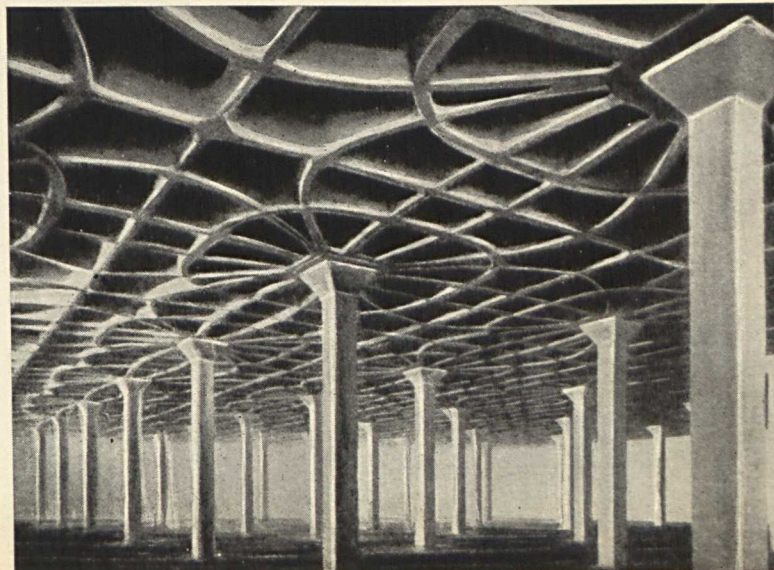
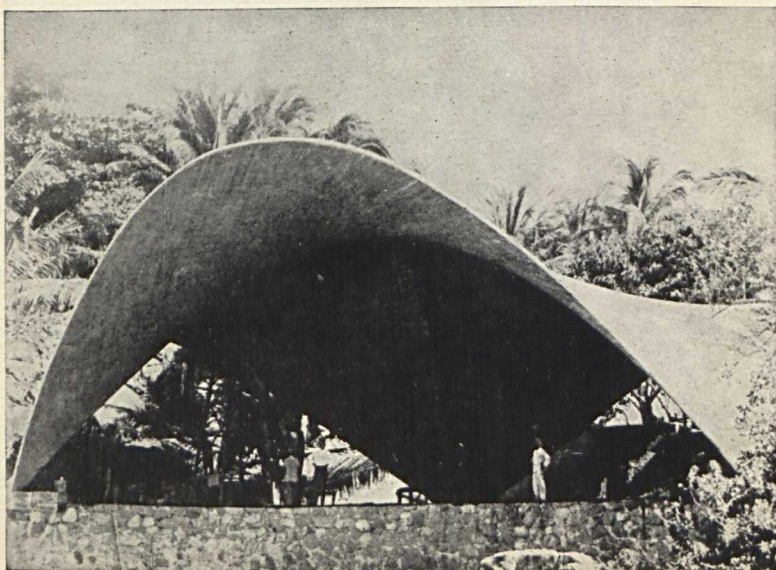
Покрытие фабрики Гатти (Италия).
Инженер П. Нерви.

ные живые средства радиолокации и информации, тончайшую вычислительную аппаратуру, электроприборы, средства передвижения и т. д. Воспроизведение их в искусственных моделях и использование на практике дают высокие технические результаты и часто значительно сокращают время, необходимое для достижения той или иной технической цели по сравнению с путем логических догадок или математических расчетов.

Строительная бионика имеет свою специфику. Строителей интересуют здесь такие вопросы: откуда взялась в маленьком и нежном подснежнике сила, позволяющая ему ранней весной взламывать корку льда, чтобы выйти к свету, теплу, солнцу; почему сильная буря не ломает травинку, а лишь пригибает ее к земле; каким об-

разом раковина или скорлупа может выдержать грандиозную по сравнению со своим весом нагрузку; как регулируется температурно-влажностный режим живых организмов? Живому миру в процессе существования приходится приспосабливаться к окружающей среде: бороться с ветром, бурей, ураганами, испытывать резкие изменения температуры и влажности воздуха, переживать холод, жару, засуху. В результате естественного отбора образовались универсальные конструктивные системы, с успехом противодействующие механическим нагрузкам и изолирующие организм от вредных влияний среды. Нас часто поражает удивительное сходство природных и искусственных сооружений — доказательство единства законов механики, которым подчиняется природа

и техника. Во многих случаях органические конструктивные системы могут служить по своей прочности, легкости и изяществу идеалом для творчества человека. Что же, все это обнаружено лишь в последнее время? Нет. Человек еще в глубокой древности изучал живую природу и заимствовал из нее все для себя полезное. И тем не менее бионика как наука оформилась лишь в самое последнее время, на симпозиуме, проведенном в США в 1960 году. Примерно в тот же период она получила и свое имя, данное ей ученым Стилом. Достижения же прошлых веков (часто изумительнейшие и важнейшие) нужно считать лишь накоплением фактов, поскольку исследования в этой области не имели общей теоретической основы и единого рабочего метода. Да и сознательное



А. Гауди.
Церковь. Испания. Начало XX в.
Капелла в колонии Квель.
«Фантастическая» архитектура.

практическое использование биологических процессов в технике было очень ограниченным. Чаще всего происходило лишь интуитивное заимствование у природы ее «технических изобретений».

Фактически никем не были сформулированы до последнего времени основные научные принципы освоения биологических законов в технике. Но один важный рубеж в предистории бионики необходимо отметить. Это возникновение в середине XIX века науки об архитектонике растений или, иначе говоря, «строительном искусстве» растительного мира, основателем которой стал немецкий инженер Швенденер. В этой науке, являющейся лишь одним из узких разделов бионики, нашли свое единство биология и строительная техника.

Современная бионика выросла на базе кибернетики, родившейся из идеи единства управления в живой природе, машинах и обществе.

Несомненно, что в формировании бионики сыграли большую роль и последние достижения техники, и все увеличивающиеся потребности автоматизации производственного процесса и управления производством, освоения космоса, совершенствования строительного дела и т. д.

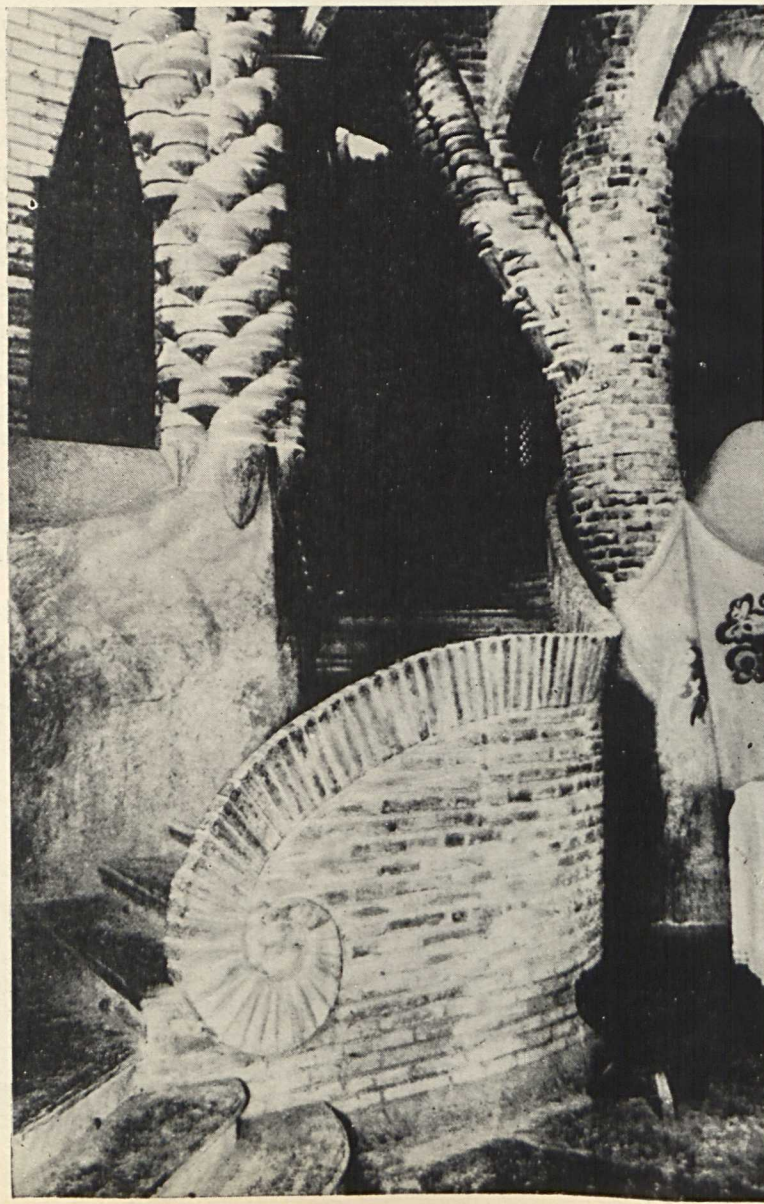
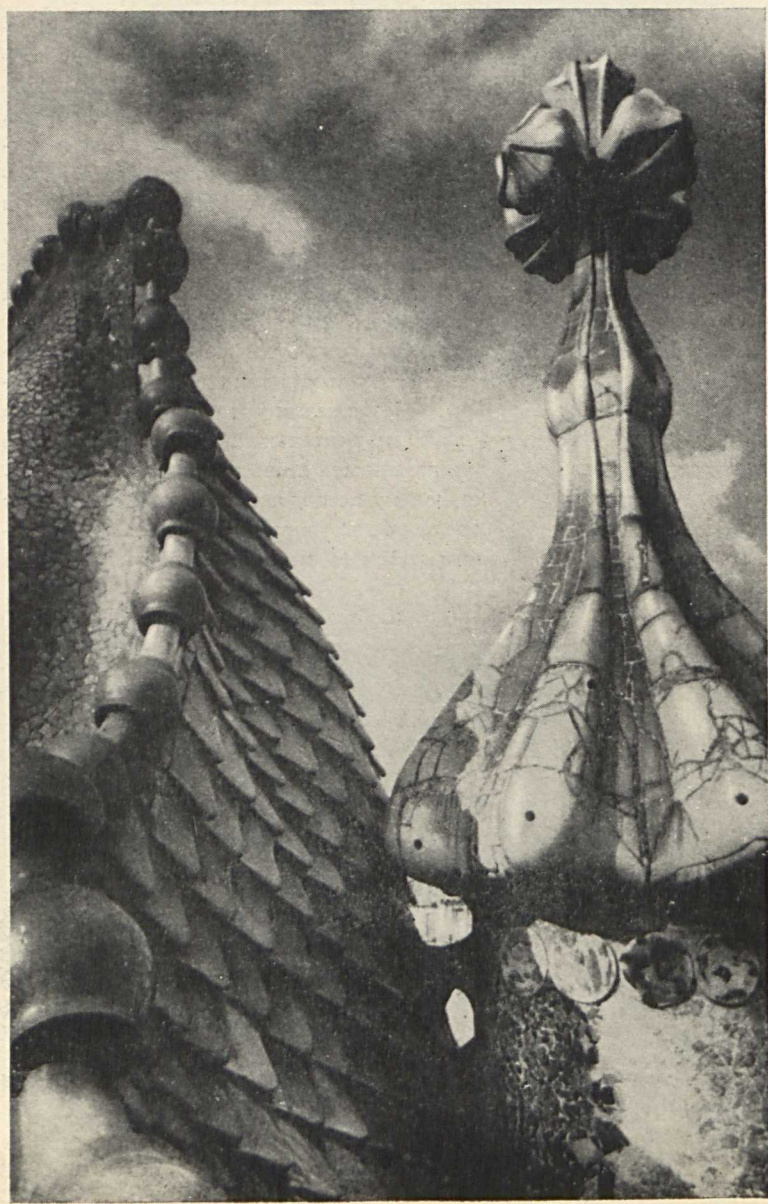
В последние десятилетия бурно расширялось изучение и использование «строительной техники» природы в строительстве. Одна из основных причин этого — неспособность современной математики и инженерно-строительной науки ответить на многие поставленные практикой вопросы, использовать до конца возможности,

заложенные в новых строительных материалах — железобетоне, армоцементе, пластиках и т. д.

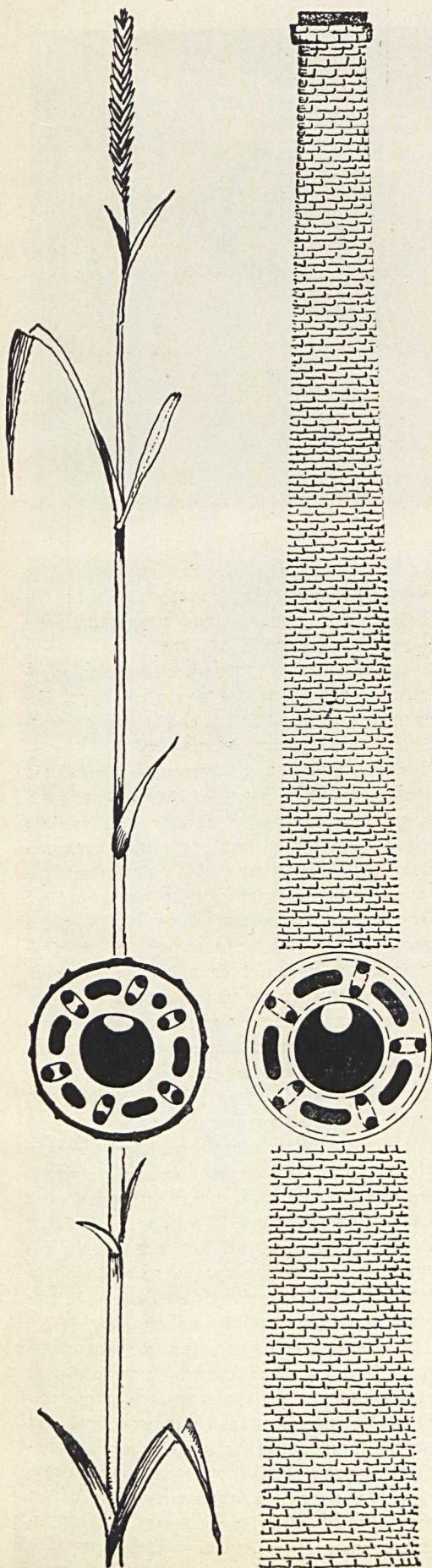
Бионика же пробуждает новые мысли, наталкивает инженеров на изобретение новых систем путем аналогий с природными структурами, помогает вскрывать неизвестные законы строительной механики.

Биологические формы — это конструктивные системы со многими неизвестными, которые не могут быть ни рассчитаны современными методами инженерной и математической науки, ни даже вычерчены из-за своей сложности. Это не означает, что они неупорядочены, просто мы еще не знаем законов их формирования.

Поэтому природные формы воспроизводятся в моделях и эскизах-постройках, механические качества которых исследу-



Схемы поперечных разрезов стебля
пухляка и фабричной трубы



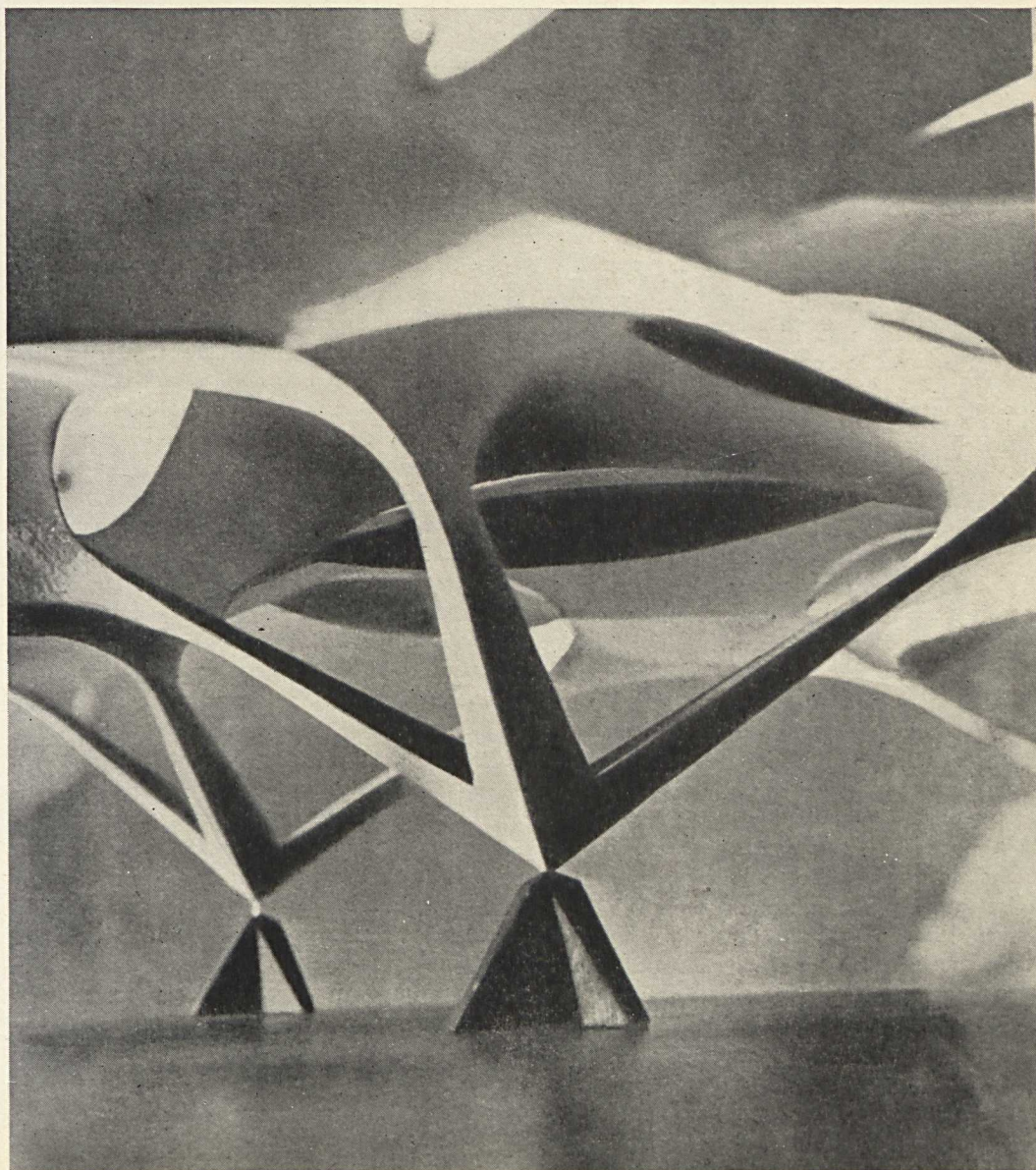
ются экспериментальным путем. Кроме того, делаются весьма приближенные математические проверки. Модель и рисунки остаются основной проектной документацией для строительства (аэровокзал в Нью-Йорке — архитектор Э. Сааринен и др.).

Таким образом, основная роль в создании «биоархитектуры» пока принадлежит архитектору-художнику или инженеру с высокоразвитым художественным чутьем, такому, как П. Л. Нерви, Э. Торроха, Р. Сарже и другим, угадывающим существование новых для нас закономерностей формообразования природы, которые пока еще не освоены математикой, но начинают познаваться бионикой и интуицией художника.

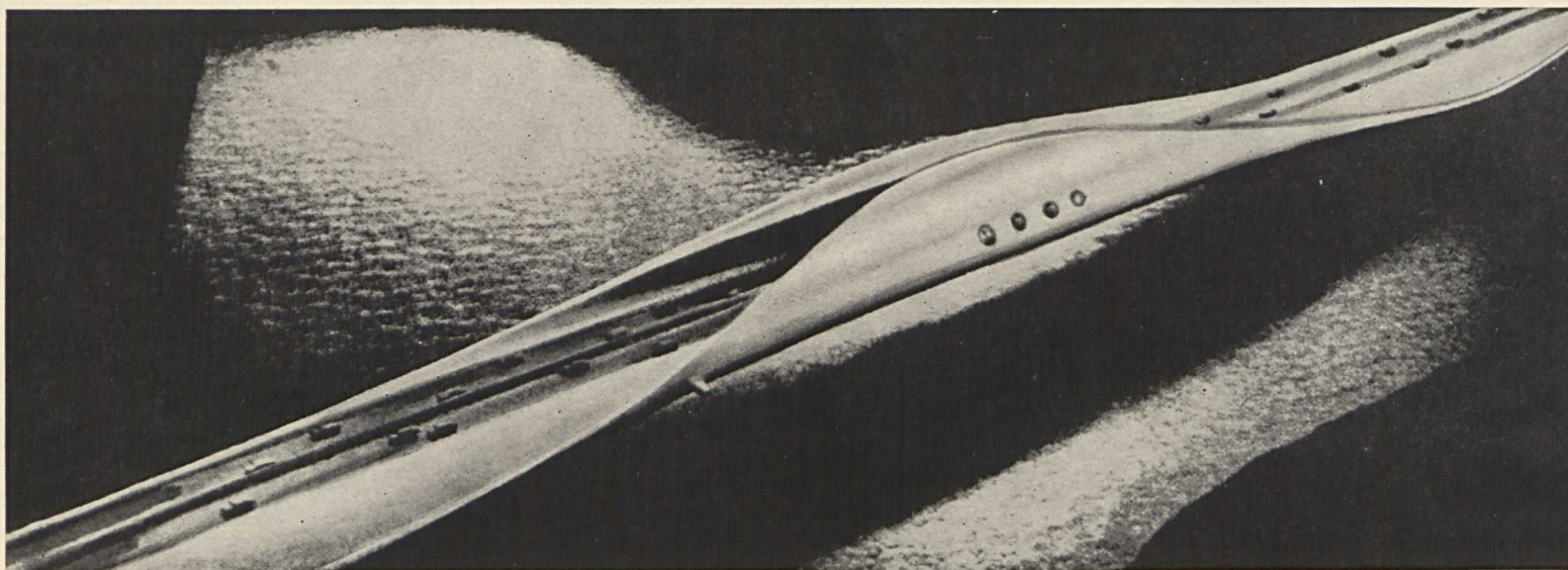
Известный итальянский инженер П. Л. Нер-

Конкурсный проект
железнодорожного вокзала в
Неаполе. Архитекторы Э. Кастильони,
Д. Бонджиоани, Е. Сианези.

ви в покрытии большого зала Туринской выставки осваивает структуру листа дерева. Продольные жилки листа, состоящие из очень твердых тканей, скреплены поперечными серповидными перепонками из того же материала. Такая «конструкция» создает прочную основу для устойчивого положения полупрозрачной и тонкой пленки листа. В конструкции Нерви изогнутые продольные ребра и волнистые поперечные диафрагмы создают необходимую жесткость и устойчивость, давая возможность перекрыть без опор пространство пролетом 98 м. В то же время волнистые диафрагмы создают выразительный рисунок свода. Система нерватуры листа используется Нерви и в конструкции свода фабрики Гатти в Риме. Ребра свода (как и в листе) следуют здесь



Мост, спроектированный в виде свернутого листа, длиной свыше 1 км. Архитектор П. Солери (Испания).



линиям одинаковых напряжений, в то же время они воспринимаются нами как легкий орнамент. Каким образом бионика может оказать влияние на эстетическое формирование архитектуры?

Поскольку бионика исследует возможности использования природных структур в технике (в данном случае в строительной технике), то этот вопрос перерастает в извечную проблему взаимодействия техники и эстетики в архитектуре.

Известно, что техника в архитектуре служит не только средством организации материального пространства, согласовывая его с удобством людей, но получает и художественное значение, эстетически осмысливается человеком. Законы ее формообразования служат основой для выработки определенных эстетических норм. Эти нормы не вечны. Они меняются, с одной стороны, под влиянием общественного развития, с другой — под влиянием изменения их технической базы.

Какую же основу создает не техника вообще, а именно природная техника для решения эстетических задач архитектуры? Прежде всего, какие эстетические требования предъявляются к современным конструкциям? Известный ученый, инженер Э. Торроха, например, так определил основы эстетической оценки конструкции: «Устойчивые эстетические возможности достигаются в каждом отдельном случае лишь легкостью формы, удачным решением конструкции в целом, правильным выбором материала».

Итак, синонимом красоты в современной архитектуре становится легкая, воздушная, но одновременно прочная конструкция. Основной показатель, характеризующий эти качества конструкции и вместе

с тем ее техническое совершенство, — это соотношение ее прочности и веса (коэффициент конструктивного качества). Чем меньше веса приходится на единицу прочности, тем совершеннее конструкция. В этом отношении многие природные структуры являются для нас идеалом.

Легкость и прочность в природных структурах зависят от различных причин. Одной из важнейших, например, является их криволинейная поверхность. Свойство природных структур сопротивляться механическим воздействиям не только за счет качества материала (и абсолютно не за счет его веса), а самой формой, кривизной своей поверхности, получило название «работы по форме». Особенно ярко способность работать формой обнаруживается в скорлупах, раковинах, листьях растений и т. д. Форма таких структур ясно выражает упругость и легкость.

Освоение в архитектуре природных структур, сопротивляющихся по форме, положило начало образованию целого направления. Появились пространственные, тонкостенные, большепролетные конструкции, перекрывающие много десятков, а часто и сотен метров.

В таких конструкциях-скорлупах чем легче и тоньше оболочка, тем большее пространство без опор можно ею перекрыть, то есть принцип конструирования прямо противоположен принципу старой архитектуры, в которой прочность была прямо пропорциональна весу материала, и не только в стенах, но в большой степени и в куполах. На этом старом принципе было основано и традиционное чувство монументальности. Легкость же конструкции ассоциировалась с ее хрупкостью, непрочностью. И только лишь в наше вре-

мя с появлением новых материалов и изобретением новых конструктивных систем легкая конструкция перестала выглядеть ненадежной.

Природные конструктивные системы, творчески переработанные в архитектуре, видоизменяют ее облик и сообщают ее формам специфический характер.

Правда, природные формы осваивались архитектурой и раньше. Колонна египетского храма подобна дереву или стеблю лотоса. Но дерево или стебель осмысливаются в ней в своем символически-изобразительном, а не конструктивном значении. Интересна была не работа ствола, а мотив леса. В античной архитектуре, в архитектуре более поздних стилей конструктивные особенности природных форм освоены в большой степени. Однако это были все же лишь простейшие случаи механической работы природных конструкций.

Испанский архитектор рубежа XIX и XX веков Антонио Гауди впервые широко ввел в архитектуру органические, растительные формы, свободно перетекающие криволинейные поверхности, воедино сливающие опоры и перекрытие. Эти поиски не были чисто декоративными. Гауди достиг в некоторых случаях интересных инженерных результатов, например, впервые использовал принцип «работы по форме».

Однако эта приближенная к растительным формам архитектура, может быть, рациональная по существу, оказывается иррациональной, почти мистической по духу. Натуралистическая изобразительность в архитектуре противостоит рационализму, вносит в архитектурный образ внутреннюю противоречивость, навязчивый, почти сюрреалистический контраст «натуральных» форм и их противостест-

венных соотношений друг с другом, с окружением, с человеком.

Проблема эстетического освоения новых форм, заимствованных из живой природы, как мы видим, не облегчается тем обстоятельством, что сами эти природные формы издавна вошли в наше сознание как прекрасные.

Мы все привыкли к небольшому размеру зеленого листа. И вдруг техника увеличивает его размеры в несколько тысяч раз, чтобы получить архитектурную конструкцию. Если в египетском храме колонны, изображающие лес, были более или менее соотносимы с реальным размером дерева, то здесь резкое изменение масштабов листа делает знакомую форму противоположенной. Именно поэтому угаданное сходство может не примирить с ней, а

оттолкнуть. Приятно ли чувствовать себя букашкой, залезшей в раковину?

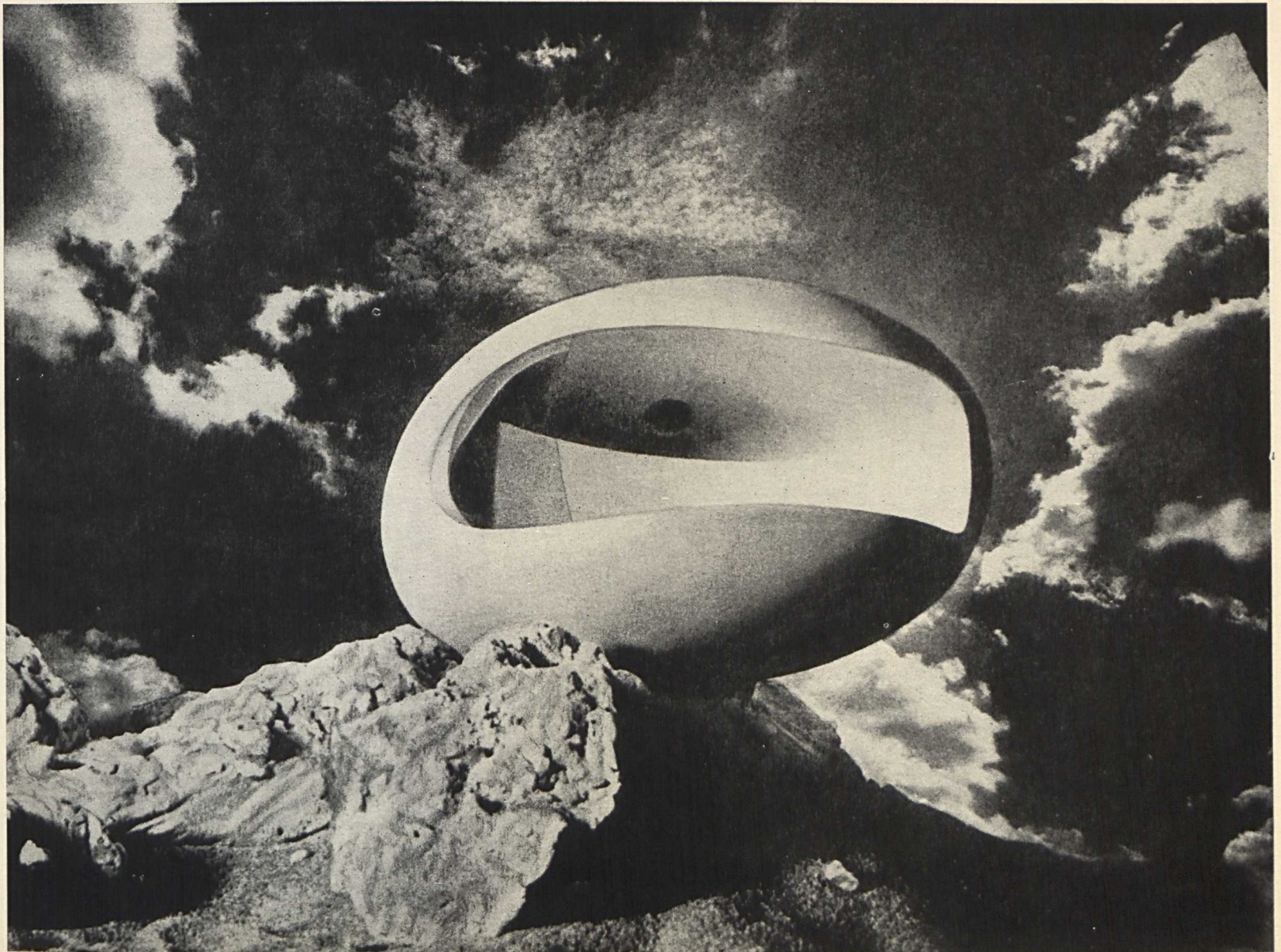
Именно такое ощущение охватило бы, по-видимому, человека, поселившегося в вилле, спроектированной в виде куриного яйца архитектором С. Гохаузером (1956).

Но у нас не возбуждает протеста форма ресторана близ Пуэрто-Рико, которая не воспроизводит натуралистически какую-то конкретную природную форму. Здесь обобщаются полезные для человека конструктивные качества природы и природные формы максимально корректируются, «стилизуются» в соответствии с человеческими требованиями и возможностями. Трудно точно определить, что напоминает нам форма ресторана: раковину или опрокинутую чашу цветка. Но одно несомненно — это живая форма!

Вилла на берегу моря (макет).
Архитектор С. Гохаузер (США).

Если бионика вносит в архитектуру много нового и интересного, то тем более полезной она может оказаться в художественном конструировании. Художник-конструктор, как и архитектор, работает в области рационального искусства. Кроме того, здесь возможности использования природной техники расширяются, поскольку многим создаваемым дизайнером конструкциям свойственна не только статика, характерная для архитектуры, но и динамика. В живой природе, в которой все находится в вечном движении, для художника-конструктора открывается масса интереснейших закономерностей развития форм, связанных с движением.

Мы уверены, что бионика — наука художников — займет в советском искусстве свое достойное место.





ВДОЛЬ МОСКОВСКИХ ВИТРИН

Б. Бродский

Подвал. Темно, спертый воздух. Над головой нависают пыльные трубы. Помещение заставлено какими-то ящиками. Нет, это не склад, не бомбоубежище, а столичная рекламно-художественная мастерская, в которой работали 18 художников и декораторов, обслуживавших несколько десятков магазинов торгового «Мосодежда». Трудно поверить, но эта специализированная рекламная организация Москвы была подведомственна... прорабу стройучастка. Он давал художникам задания, оценивал их работу, он же возложил на художников задачу самоснабжения рекламными материалами. Просуществовав два года, мастерская в декабре 1964 года была ликвидирована. Странным образом торговые организации Москвы оказались незаинтересованными в рекламе и годами экономили на ней. Например, трест «Мособувторг» в 1962—1963 годах израсходовал на рекламу 0,004 процента своего оборота, хотя обувная промышленность, как никакая другая, нуждалась в это время в пропаганде своей продукции. Дело не в отдельных бюрократах. Основное качество рекламы — гибкость, чувствительность к экономической конъюнктуре. Строго говоря, когда витрины не меняются по году и более (а витрины «Диетпродукты» в Риге не менялись четыре с лишним года), то их нельзя назвать рекламой. Затрата средств на них была действительно бесцельной. А ведь витрина является всеобъемлющим рекламным средством.

Она одновременно привлекает внимание, заинтересовывает и убеждает в достоинстве рекламируемого товара. Для этого она располагает средствами живописи, графики, архитектуры, скульптуры, фотографии, кино. Последнее время в газетах и журналах появляется все больше статей о торговой рекламе. «Неделя» сначала обсудила за «круглым столом», какой должна быть торговая витрина, а потом опубликовала статью «Витрина — лицо города». Основной тезис статьи — «Витрина является украшением улицы... ее можно сравнить с театральной сценой или с экспозицией музея». Это — лейтмотив подавляющего большинства выступлений печати. Между тем особенность витрины именно в том, что ее ни в коем случае не следует сравнивать ни с театром, ни с музеем. Витрина должна не украшать, а «работать».

Эта работа по своему характеру, целям и организации ничего общего с декорацией и экспозицией не имеет. Витрина должна переоформляться еженедельно, и каждый день на ней должны заменяться товары. И не только художники ответственны за это. Одних промтоварных витрин в стране





около миллиона, а художников рекламы несколько десятков.

Надо стремиться, чтобы в рекламе, как в зеркале, отражалась структура потребления данного города. Между тем схема нашей «товаропроводящей сети»: завод, оптовая база, магазин, покупатель — весьма несовершенна. В ней разорвана обратная связь: покупатель — производство. Эта система очень затрудняет изучение спроса и реакцию производства на моду. На складах оседает огромная масса так называемых «неходовых товаров» и создается повышенный спрос на «дефицитные». Предполагается, что дефицитный товар в рекламе не нуждается (его и так не хватает), а неходовой может быть навязан потребителю с помощью рекламы. Начинается лихорадочное расхваливание никому не нужных предметов, в результате которых оборот не повышается, а реклама, как таковая, дискредитируется. Из года в год человека утверждают в мысли: хорошие вещи не рекламируют. Торговля абстрагируется от конкретного города, и поэтому рождается абстрактная реклама, реклама вне городской жизни, вне интересов покупателя, а с ней недоверие к рекламе.

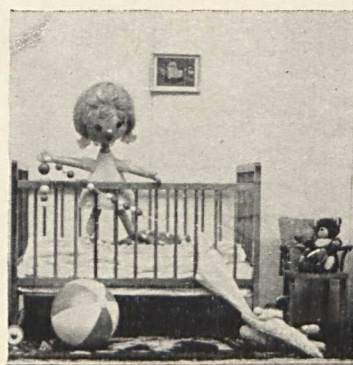
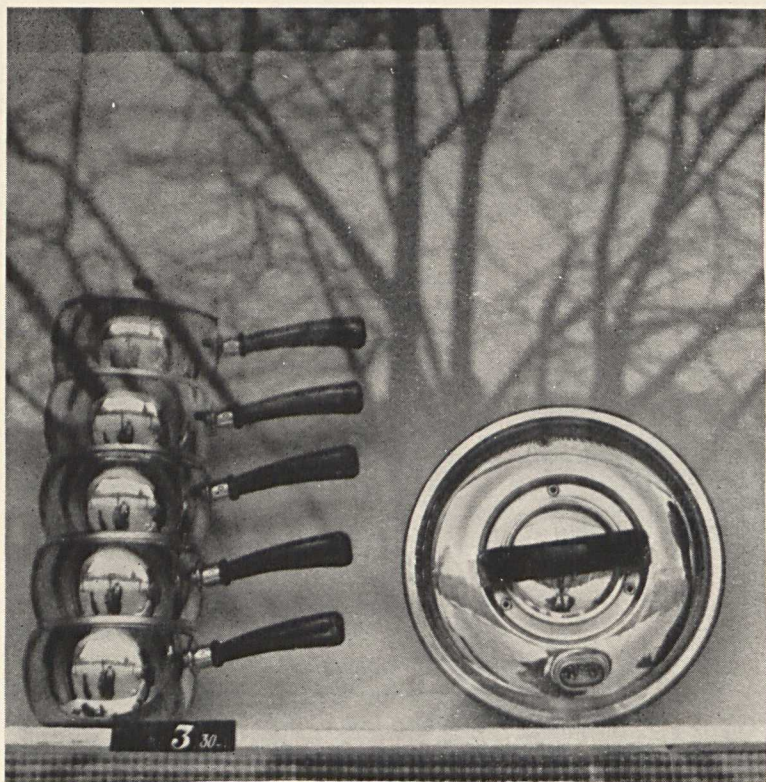
Тем не менее жизнь идет своим чередом. Далеко не все обратили внимание на целую «революцию», которая произошла в оформлении московских витрин. Еще недавно у нас не было достаточно товаров, а качество нередко оставляло желать лучшего. Поэтому даже то, что было на прилавке, торговые работники старались не выкладывать за освещенным витринным стеклом.

Витрины были заполнены громоздкими и дорогостоящими конструкциями, муляжами, плакатами и фотографиями. Композиция витрины строилась на сочетании всевозможных декоративных элементов, изображенных на стекле, металле, холсте. Сегодня витрина стала «товарной». Вместо символа товара на витрину переместился сам товар. Это потребовало от художника товароведческих познаний, новых приемов в его работе, а стало быть, воспитания кадров декораторов, которых мы не имели.

Воспитание отряда мастеров товарной выкладки было сложным и кропотливым делом. В конце 50-х — начале 60-х годов систематически приглашались декораторы из Польши и Чехословакии для проведения занятий со своими московскими коллегами. Ленинград до сих пор пользуется услугами декораторов, приезжающих из Таллина.

«Выкладка» некоторое время казалась той панацеей, которая резко поднимает





качество наших витрин. Но теперь, когда московские декораторы могут сравниться по вкусу и изобретательности с декораторами других европейских столиц, оказалось, что чрезмерное увлечение выкладкой входит в противоречие с целью рекламы.

Взять, например, почти любую витрину тканей. В лучшем случае это или искусно сделанная капуста и тюрбан из тканей, где навиты и перевиты материи любых расцветок и назначения, или натюрморты из галантерейно-парфюмерных товаров — художественная картинка из лент, бус, гребешков, одеколона и прочих предметов туалета, столь знакомых каждому. О чем они говорят? Что рекламируют? Об этом не знает и сам художник. У него была одна задача, одна цель — «украсить» витрину, и он добился этой цели средствами выкладки.

Борьбу за новые витрины в Москве возглавили два серьезных и вдумчивых мастера — К. Калайда и В. Переяслов. Это художники эмоциональной рекламы. Они хотят, чтобы витрина оказывала определенное воздействие не только на разум, но и на чувства. Демонстрируя на витрине товар, они пытаются создать ясный художественный образ, приковывающий взор оригинальностью, остроумием и вкусом.

Главный художник ЦУМа В. Переяслов сумел принести в оформление витрины чисто архитектурное чувство масштаба и ритма. За каждой его витриной чувствуется глубокое понимание целей советской торговли, вкус, знание психологии советского покупателя.

Он умеет заставить человека улыбнуться, задуматься, прислушаться к доброму совету. При этом он не только убежденный сторонник, но и мастер витрины, решенной с минимумом изобразительных средств.

Витрины ЦУМа подкупают своей простотой и выгодно отличаются от витрин еще более крупного магазина — ГУМа, решенных тоже ярко и изобретательно, но с претензией на внешнюю красоту. Витрины ЦУМа стремятся убедить. Витрины ГУМа — понравиться. Поэтому они оформляются дефицитными товарами, редко имеющимися на прилавке.

Мимо витрин ЦУМа проходят реальные покупатели. Мимо витрин ГУМа проходят только туристы, т. к. главный подъезд со стороны Красной площади закрыт.

*

Магазин давно уже не лавка. Современная торговля пропагандирует новые вещи, вос-

питывает вкус, расширяет знания, прививает навыки бытовой культуры.

Отличие витринной рекламы от живописной и световой в том, что она способна побуждать к немедленному приобретению предмета. Это реклама «немедленного действия» (что, однако, не исключает и побуждения к покупке через длительное время).

Оформление витрины нередко предопределяется архитектором, который часто игнорируя ее, как функцию магазина, видит в витрине только способ организации фронта улицы. Так рождаются «декоративные витрины». В новых типовых домах юго-запада Москвы строились одинаковые торговые помещения в виде коридора с частоколом столбов посередине, с приставными витринами, «надетыми» на здания, как намордники. Чтобы хоть немного заполнить такие витрины товаром, нужно опустошить и полки и склады магазина. Можно ли удивляться, что эти витрины остаются полупустыми или опять заполняются муляжами и манекенами?

На Ленинском проспекте Москвы для показа ювелирных изделий построена витрина длиной в сто метров, а для показа мелкой галантереи и головных уборов витрина-чемпион — длиной в сто пятьдесят метров. Не на много отстает от нее витрина магазина «Смена» на Ленинградском шоссе. Здесь для показа малогабаритных детских товаров устроена витрина длиной сто сорок метров. Общая площадь остекления этой витрины семьсот квадратных метров.

Архитекторы повинны и в малой «пластичности» витрины. В отличие от многих западных городов у нас почти нет ни заглубленных входов в магазины, ни угловых, ни пилообразных в плане витрин, которые дают возможность взглянуть на витринное пространство с нескольких точек зрения. Мало практикуются отдельно стоящие витрины «аквариумного» типа с круговым обзором, столь эффектные при входе в большие универмаги.

Мало построить витрину, нужно еще обеспечить художника оборудованием и рекламными материалами. Практически их изготавливает сам художник или его подручные самыми примитивными методами. Например, манекенный цех Управления городского оформления Москвы выпускал витринные манекены устаревших типов, они не могли найти применения в Москве и со скрипом продавались на периферию. Казалось бы, следовало наладить производство современного витринного оборудования, но цех перешел на производство... мешочков из полистирола.

Из-за отсутствия стандартного оборудова-

ния от эскиза до выполнения витрины в натуре проходит четыре-пять месяцев, работа художника устареет еще до того, как появится на улицах города. Большой вред наносит рекламе борьба ведомств, бюрократическое стремление к централизации любой формы деятельности. Так, в решении Исполкома Моссовета от 12 июня 1963 года «О мероприятиях по упорядочению рекламного оформления города Москвы» говорится: «Запретить всем организациям в городе Москве, независимо от ведомственной подчиненности, выполнять проектные и исполнительские работы по внешнему оформлению и рекламе без согласования эскизов и проектов в Управлении внешнего благоустройства, оформления и озеленения ГлавАПУ». Иными словами, ни одно торговое предприятие не может сделать торгово-рекламную выставку своих товаров без утверждения в ГлавАПУ эскизов, выполненных, разумеется, по всей форме: в проекциях, «в цвете».

В Москве десятки тысяч магазинов, и, стало быть, в АПУ нужно было бы носить на утверждение сотни тысяч планшетов. Осуществление этого постановления обошлось бы в миллионы рублей и еще более затормозило бы темпы работы художников рекламы. К счастью, затея эта оказалась невыполнимой.

*

Непрерывная цепь витрин — своеобразная выставка, отражающая торговую, общественную и культурную жизнь. Во многих исторически сложившихся городах Западной Европы непрерывность витринной ленты обеспечена тем, что на широкие простенки между окнами вешают пристенные витрины. У нас же в центре Москвы, на старейшей деловой улице Кирова, где разместились и Министерство торговли РСФСР, и Главное управление торговли Москвы, почти 60 процентов торговых помещений не используется по назначению и не имеет витринного убранства. На Кузнецком мосту — историческом торговом центре столицы — шесть великолепных зеркальных магазинных витрин отданы библиотеке, а четыре — бюро пропусков; целые улицы центра, например, такие, как улица Пушкина, по существу, лишены рекламных витрин.



Т. Емельянова



О хохломской росписи, известной всему миру, написаны монографии. Хохломскому искусству в последнее время посвящены кинофильмы, статьи в газетах и журналах: «Спасите Хохлому», «Помогите Хохломе, освободите ее огненное искусство от плана и вала»¹. Но среди этих голосов раздаются и такие, которые считают, что хохломское искусство устарело, не соответствует требованиям нашего быта и не может удовлетворить современного человека с эстетической точки зрения.

Что представляют из себя изделия хохломской росписи последних лет? Отвечают ли они своими качествами требованиям современного быта, эстетическим представлениям человека наших дней? Каковы возможности Хохломы сегодня?

Если говорить о «рядовой» продукции хохломичей, например вазах, пепельницах, карандашницах, трудно спорить с теми, кто считает, что многие их изделия устарели². Однако подобная негативная оцен-

ка не может быть применена сейчас к произведениям мастеров хохломской росписи, созданных в последнее время, когда они ведут сложную и интересную экспериментальную работу по модернизации форм (в буквальном значении этого слова), совершенствованию композиции, орнамента и колорита своих изделий. Пожалуй, главное в их работе — это вопрос о количественном соотношении декоративных и утилитарных изделий. Совершенно ясно, что прежнее чисто утилитарное назначение предметов с хохломской росписью не может да и не должно быть восстановлено, но в то же время нельзя ограничить ассортимент одними лишь изделиями декоративного назначения. Зачем же обеднять наш быт? Ведь никакая хозяйка не откажется от красиво расписанной деревянной тарелки, а в некоторых случаях и от деревянной ложки.

Хохломские изделия украшательского, декоративного характера часто теряют одно из ценнейших качеств старинного русского народного искусства — связь росписи с формой и назначением вещи. Как, например, проигрывает роспись изготавливаемых сейчас в Семенове декоративных подносов по сравнению с убранством старинных мисок¹. Пышная, навязчивая декоративность сложной композиции из причудливо нагроможденных листьев делает роспись легкого деревянного подноса тяжелой для глаза, не соответствующей назначению предмета, на который она нанесена. Тогда как изящная и простая роспись большой «артельской» миски (середина XIX в.), украшенной по бортику

несложным рисунком гроздьев рябины, сохраняя декоративность, выявляет структурные особенности формы предмета.

Таким образом, утилитарное начало отнюдь не препятствует художественному, наоборот, они крепко взаимосвязаны.

Это понимают теперь многие хохломские мастера, и в экспериментальной лаборатории, недавно созданной на Семеновской фабрике «Хохломская роспись», уже работают над поисками такого ассортимента, который вошел бы в наш советский быт. А может быть, и не только в советский? Семеновские мастера уже сделали первые образцы столовой посуды. Это яркие, оригинальные вещи — чаши-хлебницы, конфетницы, различные наборы для стола (для меда, для ягод), набор для ухи, состоящий из мисок и знаменитых хохломских ложек. Новая посуда в своем большинстве задумана не как повседневная, а как праздничная, украшающая стол. Знаменательно и то, что хохломская роспись вторглась в ранее не имевшую с ней ничего общего область женской одежды. Многие женщины уже убедились в том, каким оригинальным дополнением к их наряду могут быть яркие хохломские деревянные бусы, броши, браслеты. Определение ассортимента — серьезная задача для хохломского производства. Но как бы ни был он разнообразен, разработка пластического качества изделий с росписью всегда останется главной. Поэтому в экспериментах ведущих мастеров большое место занимает работа над формой, силуэтом предметов с хохломской росписью. Она определяется современными требованиями ясности, логичности, простоты. Новый облик хохломских изделий создается с учетом специфики материала, народ-

¹ Эта роспись ведет свое название от крупного торгового села Хохлома, где продавались точеные и расписанные красно-золотые деревянные изделия. В настоящее время производство изделий с хохломской росписью сосредоточено в г. Семенове и в деревнях Ковернинского района Горьковской обл.

² Вероятно, в этом печальном явлении повинны условия, в которые поставлены мастера, изготавливающие массовые изделия. Хохломские производства организованы не по принципу творческих мастерских, а как промышленные предприятия, выпускающие предметы для бытовых нужд. Недаром до недавнего времени они подчинялись Областному управлению бытового обслуживания. Только лучшие мастера в период подготовки к выставкам имели возможность работать творчески.

¹ Некоторые образцы их находятся в Семеновском музее.

Миска с хохломской росписью травкой.
XIX в. Из собрания научного
сотрудника НИИХП В. Вишневской.

Деталь росписи внутренней рамы
кузова. XVII в.

Лукошко с хохломской росписью.
Мастер Я. Марусин. 1901.
Художественный музей, г. Семенов.

Деталь росписи.



ных конструктивных традиций. Так, например, мебель, ранее тяжеловесная и сложная по конструкции, становится легкой и изящной. Художники отказываются от усложненности росписи, от подражания в формах керамической и фарфоровой посуде. И все же с наибольшими трудностями встречаются они при работе над самой росписью. Семеновская манера письма с ее графичностью, разностильной трактовкой различных элементов внутри одной композиции, то натуралистичной, то условной, со стандартностью самих композиций за последние десятилетия утратила многие ценные свойства старого письма: его смелость, живописность, пластичность орнамента, богатство его форм.

Хохломским мастерам предстоит не только возродить лучшие качества старой Хохломы, но творчески переработать достижения прошлого, внести в роспись новые современные качества. Им предстоит поиски более оригинальных композиционных и колористических решений, большего стилистического единства и декоративной выразительности в трактовке элементов орнамента. Однако поиски колористического решения, как мне кажется, должны идти в пределах традиционной красочной гаммы, с сохранением ее золотой основы и теплоты цвета. Хочется предостеречь художников не только от излишней пестроты, возникающей в результате непродуманности соотношений основных и дополнительных цветов хохломской палитры, злоупотребления «золотом» (полезно вспомнить, как экономно применяли «золото» мастера первой половины XIX века), но и от попытки ограничения хохломской палитры двумя цветами — черным и «золотом». В этом случае стро-

гость цветовой гаммы переходит в аскетичность, не свойственную русскому народному искусству и Хохломе, в частности¹.

Выбор типов орнамента также обуславливается новыми формами. В силу своей простоты и вместе с тем выразительности все большую популярность приобретает хохломская «травка». Стилизованные изображения прихотливо выходящих травинок, служившие ранее лишь дополнением к основному растительному орнаменту, сейчас стали самостоятельным узором. В этом отношении примечательны работы талантливого мастера заслуженного художника РСФСР А. Куркиной. Стил А. Куркиной ярче всего проявляется в росписи декоративных ваз, которые обычно украшены одной крупной ветвью «травки», решенной обобщенно, без детальной проработки. Более камерное звучание «травка» приобретает в росписях заслуженного художника РСФСР Н. Денисовой. Вероятно, мастера должны найти предел возможного масштаба для «травки», ибо она не способна укрупняться беспречно.

Вопрос о развитии другого вида орнамента — «кудрины» — представляет известную сложность. Навеванный убранством древних рукописей, соединяющий в себе барочную пышность и графичность, этот орнамент долгое время был олицетворением «псевдорусского» начала в хохломском искусстве. Недаром знаток народного творчества профессор А. В. Бакушинский в 30-е годы был горячим противником «кудрины».

Однако в настоящее время художники

Хохломы создали целый ряд образцов, в которых, стремясь преодолеть излишнюю усложненность орнамента, графичность манеры, они добились очень оригинальной трактовки мотивов «кудрины». Так, заслуженный художник РСФСР И. Тюкалов сделал удачную попытку стилизовать «под кудрину» листья и цветы. Мастер с неистощимой фантазией, И. Тюкалов даже на одинаковых предметах не повторяет рисунок в точности, но единство ритмического строя орнамента сообщает цельность его художественным решениям.

Молодой художник И. Сорокин в некоторых работах над «кудриной» достиг необычайного эффекта, используя несвойственный «кудрине» золотой фон, поверх которого красные кудри-мазки образуют ажурный кружевной узор. Искания И. Сорокина идут, пожалуй, в одном русле с творчеством художницы Научно-исследовательского института художественной промышленности З. Архиповой. Как и Сорокин, Архипова стремится найти новые приемы письма, выразительно раскрывающие возможности искусства хохломской росписи.

Поиски новых художественных решений слабее ощутимы в произведениях мастеров из Ковернина. Длительная ориентация на семеновские образцы способствовала тому, что работы ковернинских мастеров становились похожими на произведения семеновцев. Это тем более печально, что с давних времен ковернинская Хохлома имела свое неповторимое лицо: «деревенская» ковернинская манера отличалась от «городской» семеновской большей искренностью и свежестью, разнообразием элементов орнамента, богатством колорита. Это своеобразие ковернинского искусства до

¹ Попытки создать «синюю», «зеленую» и т. п. Хохлому окончились неудачей.

сих пор дает себя знать, например, в произведениях тонкого мастера заслуженного художника РСФСР О. Лушиной. Даже в пределах весьма ограниченной хохломской гаммы художница умеет колоритом росписи создать определенное настроение. Так, изображая осеннюю ветку смородины, она пишет оранжево-желтые и красно-коричневые листья на золотом фоне, дополняя композицию черной «травкой» и черно-красными гроздьями ягод. Радостная, нарядная роспись, построенная на сочетании различных оттенков желто-красных тонов, передает ощущение солнечной осени.

В деревне Сёмино на фабрике «Хохломской художник» недавно организована творческая группа из ведущих мастеров. Ей и придется возродить и развить местные

самобытные черты хохломского искусства. Однако на пути этого развития стоит целый ряд достаточно сложных проблем. О них уже много писалось. Но их решение идет черепашными шагами. Творческие группы, созданные на хохломских производствах, безусловно, оправдают себя. Но этого мало. Нужно, чтобы новые образцы, созданные в экспериментальных лабораториях, дошли до массового потребителя не искаженными и не обедненными в результате погони производства за выполнением плана. Именно здесь, на стадии производства массовых изделий, мы сталкиваемся с качеством копирования, то есть тиражирования рядовыми мастерами тех образцов, которые создали художники. Тираж хохломских изделий в настоящее время довольно большой — их

Каталка двухместная. Автор формы и росписи *Е. Воронцова* (НИИХП), исполнитель росписи *Е. Ястремская*. Фабрика «Хохломская роспись». г. Семенов. 1965

Скамеечка. Автор проекта формы *Е. Воронцова* (НИИХП); автор росписи *М. Синева*. Фабрика «Хохломская роспись». г. Семенов. 1965

производят на сумму четыре миллиона пятьсот тысяч рублей в год. Работа мастера оценивается по габаритам расписанного изделия.

Только новые благоприятные условия для рядовых мастеров, новые стимулирующие расценки их работы и, конечно, инициатива в творческом свободном варьировании образцов помогут решить вопросы художественного качества. Возможно, не следует бояться повышения цен на хохломские изделия (они не дороги) и некоторого сокращения плана.

Старинное хохломское искусство жизнеспособно; это убедительно доказывают творческие поиски последнего времени. Мы должны беречь его и помогать ему.



Мастер А. Серов. Поставец. Верховое травное письмо. 1920-е гг. г. Семенов. Из собрания научного сотрудника НИИХП В. Вишневской.



А. Савинова. Миска и ложка из набора для ухи. Кудрина. Фабрика «Хохломская роспись». г. Семенов. 1965. Музей народного искусства. Москва.

Н. Иванова. Пудреница. Верховое травное письмо. Фабрика «Хохломская роспись». г. Семенов. 1965

О. Лушина. Чашка «Ягоды». Верховое травное письмо. Фабрика «Хохломской художник». Дер. Семино Ковернинского района. 1959. Музей народного искусства. Москва.



*Н. Подогов. Миска. Верховое травное
письмо. 1958 (Форма начала XX в.)
Фабрика «Хохломской художник».
Дер. Сёмино Ковернинского района.
Музей народного искусства. Москва.*



стекло на конвейере

Л. Казакова

Сейчас, когда на стекольных заводах страны идет процесс механизации и автоматизации производства, все более остро встают вопросы: какова роль машины в создании художественных изделий? Какие функции производства и обработки стекла она может на себя взять? Нужен ли автомат для нанесения рисунков алмазной грани на массовые виды посуды? Эти вопросы вызывают тревогу, потому что до сих пор при введении механизации в стекольное дело художественная сторона его или игнорировалась вовсе или решалась, на наш взгляд, неверно.

Историю механизации производства массовой посуды на стекольных заводах страны можно начать с 1937—1938 годов, когда прессовальная машина РВМ, ранее вырабатывавшая стеклянную тару, была приспособлена для производства стаканов. В машине не были заложены возможности какой-либо обработки, она производила только форму, причем простейшую, цилиндрическую.

Сравнительно недавно (в 1950-е гг.) механизирован процесс производства выдувных тонкостенных стаканов. И опять-таки машина ВС-24 была сконструирована на базе другой машины, обслуживающей электровакуумную промышленность. Рассчитанная на производство каплевидных колб и ламп, она не может обеспечить высокое качество формы стакана, неизбежны пороки: разный залив дна, большая «крученность» стекломассы и неровность края. Эта машина, как и РВМ для прессы, производит только форму. Процесс художественной обработки происходит дополнительно и притом во многих случаях вручную, в сутки же производится 25—30 тысяч стаканов. Целая бригада рабочих приставлена к машине, чтобы завершить художественную отделку изделия. Такие «взаимоотношения» искусства и механизации по сути дела сводят на нет возможности выпуска художественной продукции машинным способом. А где же художник? Как ни странно, он не участвует в этой области массового производства.

В дальнейшем механизация стекольной промышленности должна идти другими путями.

Нельзя не учитывать, что машинное производство на данном этапе строится на максимальном упрощении формы и декоративной отделки. Поэтому необходимо продумать, какой ассортимент должна вырабатывать машина и какие виды обработки ей следует осуществлять. Ведь продукция, выпускаемая стекольными заводами, по своим функциональным и художественным особенностям делится на мас-

совую и малосерийную. (Скажем, декоративная ваза и чайный стакан). Естественно, что механизации подлежат в основном многотиражные вещи, ставить на конвейер вазу нецелесообразно.

Важно, чтобы в машине с самого начала ее конструирования были заложены возможности художественной отделки и способность производить законченную вещь, не требующую дополнительной ручной работы. При этом необходимо искать особые средства художественной выразительности, соответствующие характеру механического производства и, конечно, отвечающие современным требованиям оформления массовой посуды. Думается, что передавать машине ручные виды обработки в упрощенном виде — неправильно.

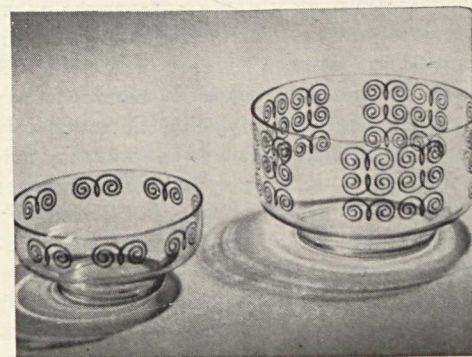
Например, вряд ли целесообразно создавать автомат для нанесения рисунков алмазной грани на посуду из простого стекла, как это намечено в перспективном плане по механизации стекольной промышленности на ближайшие пять лет. Даже если машина будет работать не на простом стекле, а на хрустале, она будет способна воспроизводить лишь простейшие и однообразные рисунки алмазной грани, неизбежно огрубляя их.

Часто сылаются на то, что, дескать, промышленность должна дать населению «дешевый» хрусталь. Но люди ценят хрустальные изделия как красивые, редкие, праздничные вещи, которые человек своим искусством превращает в настоящую драгоценность. Упрощение декоративного языка хрустали с помощью машины (во имя количества, которое здесь не нужно) вряд ли вызовет устойчивое повышение спроса у населения, не говоря уже о том, что это может повести к упадку искусства художественного стекла. Да и, собственно, почему хрусталь должен быть украшен непременно под ручную алмазную грань? Ведь выпускает же Гусевский хрустальный завод методом прессования хрустальную посуду, решенную в соответствии с характером машинного производства, например столовые комплекты с рисунком «Сеточка» художника Е. Рогова. Зато механизации ждут такие способы декорирования массовой продукции, как деколь, покрытие силикатными красками, люстрами, использование стекловолокна, легкоплавкого стекла.

Все перечисленные приемы обработки посуды не оправдывают затрат ручного труда. К тому же работа вручную не гарантирует высокого качества (часто наблюдаются неравномерность покрытия люстрами, подтеки, смещение деколи, неровность нанесения красок и т. д.).

Только машина с хорошо отработанной

Разные виды обработки стекла, соответствующие характеру машинного производства (силикатные краски, шелкография, люстр, отводки)





технологией способна на многократное точное воспроизведение эталона. Принцип механического повтора, лежащий в основе этих видов декора, соответствует именно машинному производству. А как интересно решить проблему цвета в механизированном производстве! Вот где поистине огромные возможности новых художественных решений. Или освоение таких видов стекла, которые не требуют дополнительной обработки. Напомним, что выпуск вещей из сульфид-цинкового стекла прекращен только потому, что они слишком дешевы и у заводов нет стимула выпускать изделия большими тиражами. Действительно, выпуск такой посуды вручную не рентабелен. А с помощью машины можно этот дешевый современный материал с его неограниченными цветовыми возможностями сделать достоянием миллионов покупателей.

Хочется вспомнить еще один интереснейший вид декоративной обработки — использование стекловолокна и стеклоткани.

Декор в виде самых причудливых переплетений нитей наносится на предмет в момент его формования и не требует дополнительной отделки. Особенно эффектно бесцветные нити в массе интенсивно окрашенного стекла. Такая техника напоминает филигранные узоры венецианской нити. Начавшееся освоение этого способа в промышленности (уже была выпущена массовая серия изделий со стекловолоконным на Дятьковском хрустальном заводе) быстро прекратилось. Причина в том, что сугубо индустриальный метод декорирования (ведь само стекловолокно — новейшее достижение химической промышленности) не укладывается в рамки кустарного производства.

Или взять к примеру тонкостенные рюмки и бокалы из простого стекла с легкими, ажурными, графическими по характеру рисунками. Раньше, в довоенные годы, такие рисунки наносили гильоширной машиной с помощью вибрационного движения иглы или пантографом. Гильоширные машины работали на крупнейших заводах страны — Дятьковском и Гусевском хрустальном, выпуская до 15 тысяч изделий в сутки.

Сейчас они бездействуют, а узоры наносятся вручную на колесе, хотя специфика графических рисунков совпадает с современной тенденцией художественного оформления посуды из тонкого стекла.

Кроме механизации массовых видов декорирования машина занята и изготовлением самой формы изделий. Но и этот участок производства очень отстал. Методом выдувания машина вырабатывает

только чайный стакан и только одной устаревшей формы. Технология его производства все еще не усовершенствована. У нас до сих пор нет машины по выработке изделий на ножке (рюмки, бокалы, фужеры), а это самая многочисленная группа изделий, спрос на которую полностью не удовлетворяется.

За рубежом (США, Бельгия, ФРГ) этот процесс механизирован, а качество тонкостенной посуды при этом не ниже, чем при ручной выработке. Очень хорошо, что создание такой машины запланировано на ближайшее пятилетие. Но важно, чтобы в ее конструкции были заложены возможности быстрой смены технологии производства разнообразных художественных форм бытовой посуды. Поэтому необходимо участие художника-дизайнера в проектировании подобных машин. Однако в стекольном машиностроении об эстетической стороне продукции не заботятся. На заводе «Стеклоагрегат» нет должности художника, а основной задачей при создании машины остается лишь ее мощность. Не лучше обстоит дело с прессованными изделиями. Машина RBM ограничена в возможностях производства широкого ассортимента, не говоря уже о том, что по своей конструкции она не отвечает современным требованиям. Качество этой массовой посуды настолько низкое, что она затоваривается на складах магазинов. Изделия грубые, толстостенные. А ведь можно даже недостатки обратить в художественные достоинства. Французская фирма «Лялик» выпускает прекрасные прессованные изделия, где толщина и массивность стенок составляют их основную художественную выразительность. Вещи несут в себе декоративное начало и подтверждают право прессованного изделия быть не только сугубо утилитарным.

Итак, некоторые выводы. Весь этот комплекс задач необходимо решать, ибо механизация производства посуды из стекла сильно отстает от других отраслей художественной промышленности. Достаточно сказать, что всю стекольную промышленность страны (350 заводов) обслуживает один машиностроительный завод «Стеклоагрегат» и три проектные организации (для сравнения укажем, что текстильную промышленность обслуживают 12 заводов машиностроения и несколько десятков проектных организаций).

Лишь совсем недавно Коллегия Министерства легкого машиностроения СССР впервые обсудила вопрос о развитии стекольного машиностроения. В результате намечены меры по расширению производственных баз.

Однако, расширяя механизацию производ-

ленного стеклоделия, нельзя полностью исключить ручную обработку, иначе могут быть безвозвратно утрачены традиции художественного стекла, которыми с давних времен славились и славятся наши заводы. Взять для примера крупнейший в стране Гусевский хрустальный завод. За последние годы он оснащен передовой современной техникой. Конвейерно-поточный метод производства, переход на варку хрусталя в ваннах печей вместо горшковых, применение машин для нанесения позолоты на стаканы вызвали значительный количественный рост продукции. Но что произошло с ее художественным обликом? Механизация резко сократила разнообразие видов художественной обработки. В настоящее время Гусь-Хрустальный выпускает только изделия с алмазной гранью и позолотой (и небольшое количество из гладкого стекла, окрашенного окислами редкоземельных металлов). Утрачены традиции завода в гравировке. Это высокое искусство сведено к простейшей шлифовке так называемых «номерных» рисунков. А когда-то завод гордился именами таких гравировщиков, как Сергей Васильевич Травкин. Падает качество знаменитого гусевского хрусталя; рисунки стали примитивными, явно ослаб интерес к орнаментальности гранения. Низкое исполнение обедняет декоративную эффективность хрусталя. Глубокое травление, так называемый метод «галле», распространенный на заводе в довоенные годы, также забыто. Конечно, столь трудоемкий метод не следует использовать для обработки массовых изделий, но при создании уникальных художественных произведений она может дать интересные решения.

Давая простор творческим поискам талантливых художников, нужно бережно хранить и искусство мастеров-стеклоделов, владеющих высокими ремесленными навыками.

Хорошим примером может служить недавно открытая на Гусевском заводе первая в стране школа мастеров, где организовано обучение гравировке, возрождаются старые традиции лепной гутенской скульптуры. Авторами образцов являются не художники-профессионалы, а сами народные мастера, которым особенно близок народный характер этого вида искусства. Все эти факты убеждают, что, механизирова производство, необходимо сохранить традиционные виды обработки стекла и хрусталя.

памяти героев

И. Бетхер-Остренко

Я. Лукин, Н. Доминская, М. Ельчукова,
А. Семенченко, Г. Сидоров, В. Тихомолов,
И. Федоров.

Ансамбль на Серафимовском кладбище
в Новой деревне в Ленинграде

Гранитная стела над могилой героев.

Центральная часть мемориального
ансамбля на Серафимовском кладбище
в Новой деревне в Ленинграде.



В Ленинграде проходит сейчас конкурс проектов монумента Победы, который будет воздвигнут (на средства, собранные по всенародной подписке) в честь освобождения города от вражеской блокады в январе 1944 года.

Значительным явлением современного монументального искусства, несомненно, является и памятник в Новой деревне, представляющий собою сравнительно небольшой по размерам, но весьма выразительный ансамбль.

Открытие его состоялось 27 января 1965 года — в 21-ю годовщину полного освобождения Ленинграда от вражеской блокады.

Вход на площадку, где расположены братские могилы ленинградцев, похороненных здесь во время блокады, оформляют две мощные гранитные стелы, выполняющие роль своеобразных пропилеев. На каждой стеле — надписи. Тексты составлены поэтами И. Авраменко, М. Дудиным, С. Орловым, О. Шестинским. Один из текстов написан автором ансамбля архитектором Я. Лукиным.

В глубине высится основной памятник. Это композиция из пяти прямоугольных пилонов, стоящих на массивном цоколе и увенчанных строгим карнизом, сложенным из массивных блоков серого кованого гранита. Из гранита же вырублены скульптуры, установленные перед каждым пилоном. Это фигуры женщины, старого и молодого рабочего, матроса и солдата. Стоят они здесь как бы сомкнутым строем, плечом к плечу, склонив головы. Их суровые лица скорбны и мужественны.

Особенно нужно отметить, что образ старого рабочего, внешне очень знакомый, не стал банальным повторением примелькавшегося типажа, обладающего поверхностным сходством с героем, но начисто лишенного внутреннего содержания. И так, пять фигур, пять образов — различных, но близких друг другу силой глубокого, сдержанного скорбного чувства, переданного с целомудренной строгостью и простотой. Ничего лишнего, мелочного, ничего, что отвлекало бы внимание от главного и основного, нет ни в композиции ансамбля в целом, ни в отдельных его деталях. Удачен выбор материала и способ его обработки — серый кованый гранит как нельзя лучше соответствует характеру этого произведения, монументального в подлинном смысле этого слова. Большое значение имеют и точно найденные пропорции отдельных частей ансамбля — расположенный на относительно небольшой площади, он не кажется громоздким, в то же время детали его, как говорилось выше, не измельчены.

Своеобразно оформление боковых могил, у которых установлены гранитные стелы, сложенные из нескольких блоков. Они как бы обрамляют центральную композицию, связывая воедино отдельные компоненты памятника.

Мягкость, пластичность, несколько неожиданную в суровом граните, дает вогнутая поверхность плоскости лицевой стороны стелы.

Поэтические достоинства эпитафий, помещенных на стелах, к сожалению, не равноценны самим стелам.

Удачно решение светильника вечного огня — гранитного куба с врезанной в его верхнюю плоскость бронзовой чаши. Перед ним устроен прямоугольный бассейн из черного полированного лабрадорита, наполненный водой. В ее зеркальной глади отражается памятник. В будущем на дне бассейна предполагается уложить мозаичное изображение Золотой звезды Героя Советского Союза из цветной смальты. Сквозь просветы между пилонами летом зазеленеют кроны пяти дубов, посаженных за памятником.

Особенно нужно подчеркнуть органичную связь нового ансамбля с пейзажем.

Автор монумента — известный ленинградский архитектор Я. Лукин — в течение нескольких лет работал над проектом памятника, а затем принимал непосредственное участие в его сооружении. Знакомство с первоначальными эскизами и с окончательным вариантом проекта показывает, какими серьезными были поиски наиболее правильного и выразительного решения, как постепенно освобождался замысел архитектора от всего поверхностного, второстепенного. Автор сумел, отказавшись от внешней парадности, прийти к строгому лаконизму и подлинной монументальности ансамбля в целом и отдельных его частей. Так были освобождены от ненужных украшений цоколь и карниз. Фигуры, стоящие перед пилонами, в эскизах казались излишне детализированными и утяжеленными. Постепенно упрощая одежды, «разоружая» фигуры, которые вначале были буквально обвешаны оружием, удалось достигнуть наиболь-

шей пластической выразительности образов.

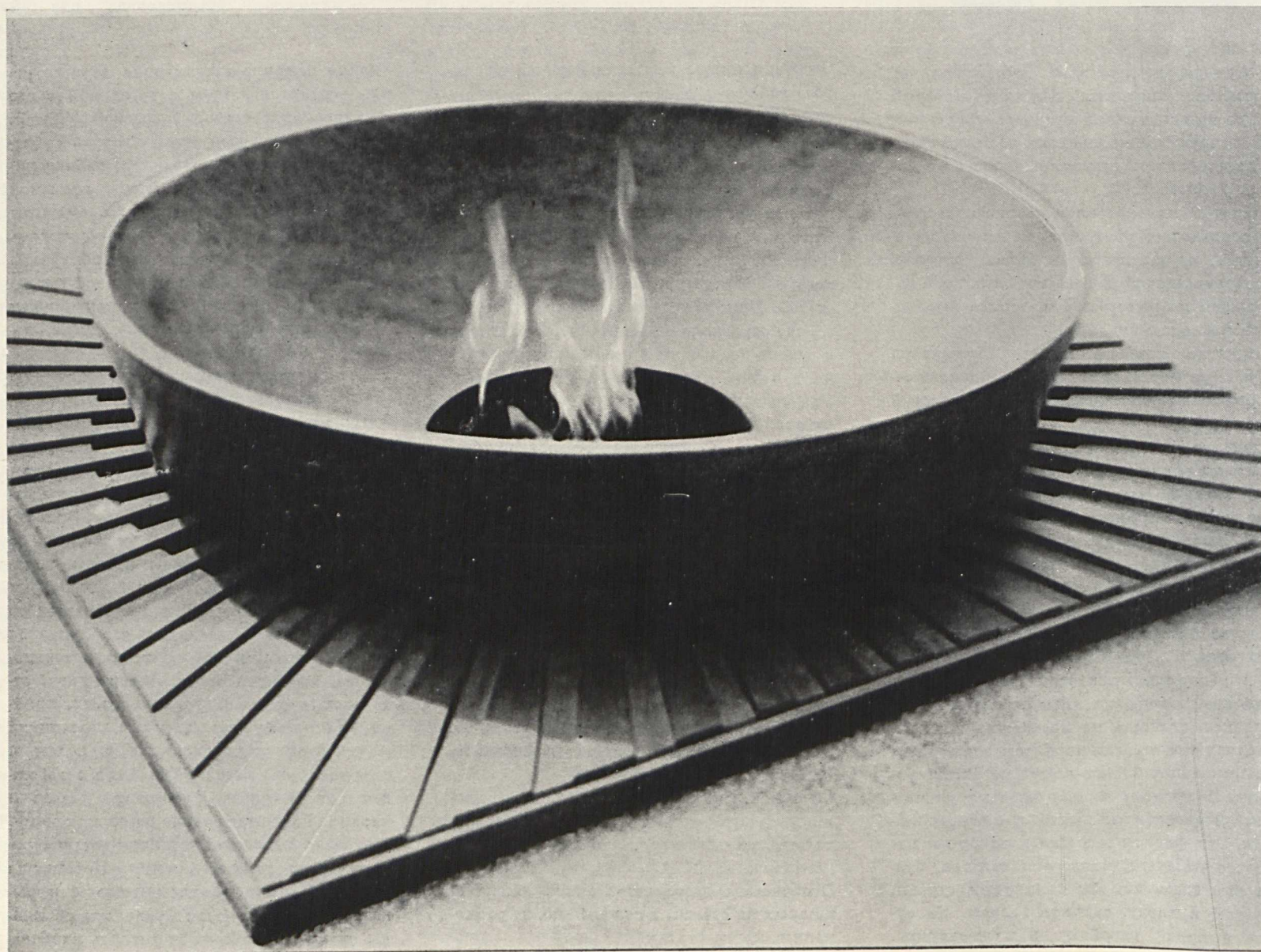
Воплощение своего замысла Я. Лукин поручил воспитанникам возглавляемого им Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой — Н. Долинской, М. Ельчуковой, А. Семенченко, Г. Сидорову, В. Тихомолову (мастерская проф. Р. Таурита). Фигура коленопреклоненной женщины, в глубокой скорби склонившейся над могилами, стоящая на одной из боковых площадок, выполнена И. Федоровым (мастерская проф. В. И. Ингала). Молодые скульпторы проявили в этой большой и ответственной работе незаурядное мастерство. Им удалось достигнуть целостного впечатления, создаваемого каждой отдельной фигурой в единой

композиции, подобно тому как отдельные аккорды сливаются в гармоническое звучие симфонического произведения. В этом есть и несомненная заслуга автора ансамбля, по-настоящему творчески руководившего молодыми ваятелями, для которых эта работа стала их первым крупным и значительным произведением. К сожалению, несколько излишне традиционной, а потому и нарушающей в какой-то мере целостность стилизового решения, воспринимается коленопреклоненная фигура, но так как она стоит почти совершенно отдельно, эта разностильность становится менее заметной. Она не может снизить общее впечатление, производимое ансамблем.

Памятник этот займет свое место в ряду

Вечный огонь в мемориальном ансамбле Серафимовского кладбища.

других выдающихся произведений советского монументального искусства. Его звучание — искреннее и взволнованное при внешней сдержанности и суровости — позволяет назвать его величественным реквиемом, посвященным бессмертной памяти героев легендарной эпопеи — обороны Ленинграда в годы Великой Отечественной войны.



жан люрса

[1892—1966]

Жан Люрса за работой.



Абидин Дино

Гобелен «Ночное пламя».



«Я дирижирую оркестром, но управляю не инструментами, а людьми, с которыми связана моя судьба и которые дали определенный вес, определенный размах моей личной деятельности».

Жан Люрса

ОБ АВТОРЕ

Статья о Люрса написана специально для нашего журнала известным современным турецким художником и графиком Абидином Дино.

Подлинный интернационалист по убеждениям, Абидин всей своей жизнью и делами связан с прогрессивной мировой культурой XX века.

В 1934 году двадцатилетний Абидин приехал в СССР

и три года работал художником на «Ленфильме».

Он принимал активное участие в создании фильма «Шахтеры». Абидин был другом великого турецкого поэта Назыма Хикмета, его верным единомышленником и в известной мере коллегой. Он — признанный иллюстратор книг поэта.

После второй мировой войны Абидин живет во Франции, где активно работает как художник и иллюстратор. Одно время Абидин занимался керамикой и работал с Пикассо в Валорисе. Осенью 1965 года Абидин вновь побывал в Москве, где в Доме литераторов состоялась выставка его живописных и графических работ.

Чтобы успеть на похороны Жана Люрса, нужно было часов восемь ехать на автомобиле... Весть о его смерти молниеносно распространилась по всей Франции, и друзья художника со всех концов страны поспешили в провинцию Сен-Сере. Последнее свидание должно было состояться, конечно, у башен Сен-Лорен, в старинном замке на вершине остроконечного холма.

Люрса страдал стенокардией. Его сердце то и дело нарушало свой ритм, временами почти вовсе останавливаясь. Но между приступами Люрса работал, отправлялся в путешествие, бродил по Мексике, Египту, Греции. Его мучила неутолимая жажда увидеть, понять мир и людей. Казалось, пути-дороги удлиняли оставшиеся дни. Ему надо было увидеть как можно больше людей, городов, стран, пейзажей. Не обращая внимания на боли в сердце, он рисовал, трудился, спорил, неутомимо бродил по свету.

Впервые картины Люрса я увидел, если не ошибаюсь, в 1936 году в Москве, на небольшой выставке. В этих красочных гуашах какие-то люди с длинными лестницами в руках тревожно спешили куда-то, стремились потушить какие-то пожары на голой равнине. На картине не было пожаров, но красное пламя их отражалось на небе. У этих картин на первый взгляд не было сюжета, и вместе с тем все они вращались вокруг одной темы. Картины



Гобелен «Сад»

Люрса имели глубокий смысл. Они как будто говорили: «Бегите, спешите, сделайте что-нибудь, потушите пожары!» Или мне так показалось?

Мы знали — фашизм уже наступал в Испании. Мы знали — все, что делается там, касается нас всех. Эти картины Люрса написал до боев в Испании, и, когда они начались, он не мог не уехать в Мадрид. Люрса еще в первую мировую войну узнал, что такое выжженная, голая земля. Юноша, опубликовавший антивоенные статьи в ленинской газете, издававшейся тогда в Швеции, на своем теле всю жизнь носил следы войны, оставленные тяжелым ранением. Большинство из основателей современного французского искусства прошло через трудные испытания первой мировой войны: поэт Аполлинер был ранен в голову, были ранены художники Жорж Брак и Фернан Леже.

Когда Люрса не трудился, уста его не расставались с шуткой, а руки — с бокалом вина. Он был типичным французом, способным превратить драму в радость и смех... Вот такой француз, когда началась вторая мировая война, увидев, что фашистские сапоги топчут Францию, оставил и шутку, и вино, и пошел к тем, кто искал пути спасения родины.

В одном из районов, где собрались люди, верившие в освобождение, в первую очередь коммунисты, решено было начать партизанскую войну. Люрса, оставив свой дом в оккупированном Париже, свои картины, свои опыты в области ковроделия, жил и сражался бок о бок с патриотами на холмах и пастбищах департамента Лот. Здесь он нашел упрямых, храбрых, краснощеких крестьян, здесь он нашел и своих старых друзей, таких же, как он сам,

художников. Здесь Люрса нашел молодого командира партизан, поэта. Звали его Жан Марсенак. Здесь был Жан Кассу, критик, знаток и защитник нового искусства. Друг Эйзенштейна и Мейерхольда, критик кино и театра Муссинак тоже был здесь. Не перечислить всех, кто, не получив ни от кого никакого приказа, шел прямо сюда, рядовым. Новое искусство взялось за оружие. До войны много толковали о различиях между народом и интеллигенцией. Сколько слов было сказано во Франции о «разных мирах» народа и художника. И вот теперь «les enfants terribles», оставив полемику, сражаются с нацизмом всеми видами оружия: автоматом и словом, стихом и кистью. Арагон, Пикассо, Элюар, Деснос, — словом, все без исключения поборники нового искусства, каждый на своем участке, включились в подпольное движение Сопротивления, слились с народом, приобщились к нему. И это было очень характерно для нового искусства. Бойцы Сопротивления, собравшиеся в лесу вокруг костра на «Пастбище тысячи коров», будь то крестьянин, рабочий или интеллигент, пели одни и те же песни, слушали одни и те же стихи, пили из одного источника, одними красками рисовали очертания будущего.

Любопытное место этот департамент Лот. На каждом холме небольшой замок с остроконечной башней, то там, то здесь старинные дома времен Людовика XIII, ухоженные зеленые луга, внизу, среди деревьев, — извилистые речушки. До деревни Монтегю час езды. Здешние жители влюблены в лотику, в порядочность, в человечность, в братство, в хорошее доброе вино, и больше всего — в независимость. Нацизм выглядел здесь как грязное пят-

но, которое хотелось смыть немедленно. Немало крови было пролито в этих орешниках, не одна жизнь была погублена, сожжены многие дома, но каждое новое преступление стоило фашистам все дороже и дороже...

Невдалеке есть пепельного цвета каменный городок, втиснувшийся между двумя горами. Это — Обюссон. Хозяева маленьких замков и домов-крепостей, чтобы согреть толстые холодные стены, чтобы внести краски и живость природы в огромные высокие комнаты, веками ткали шпалеры на станках Обюссона.

Но потом французская буржуазия позабыла про Обюссон. Те редкие шпалеры, которые еще изготавливались здесь, были безвкусным подражанием живописи. Между тем стоили они очень дорого, так как ткали из шерсти сотен оттенков красок. Обюссон агонизировал. Еще до второй мировой войны Люрса задумал оживить эту знаменитую французскую традицию. А может быть, он вспоминал, какие прекрасные ковры ткала его мать...

Еще до войны, став известным художником, Жан Люрса устраивал свои выставки во многих странах мира. Но его искусство, «не вмещаемое в квадрат аристократической живописи», тосковало по великим полотнам. Зачем эта глухая стена между декоративно-прикладным искусством и «настоящим», изобразительным? Где начинается и где кончается эта пресловутая граница? Что такое шпалера — прикладное искусство или шедевр, утверждающий точку зрения большого художника, избравшего шерсть вместо краски?

Люрса, который исследовал ковровое искусство и искусство килимов как Запада, так и Востока, знал, что народы, говоря

Из серии гобеленов
«Знаки зодиака» —
«Телец».



даже геометрическим языком абстрактных символов, умели выражать себя и найти взаимопонимание между творцом и зрителем. В наших беседах с Люрса, еще прошлой осенью, еще накануне нового, 1966 года, мы часто возвращались к этой теме и особенно много спорили об искусстве турецких килимов. У него были глубокие знания в этой области: он тонко ощущал специфические особенности искусства «живописи шерстью», гармонии красок, линий и ритмов, народной символики и богатства образов.

В подполье, между двумя сражениями, Люрса думал о делах будущих мирных дней. Вместе со своими молодыми коллегами он собирался совершить переворот в Обюссоне, мечтал о том, чтобы работники знаменитых мастерских смогли снова вернуться к своему любимому ремеслу. Искусство шпалер станет развиваться по-новому, голые бетонные стены современной архитектуры согреются красочной шерстью, будут найдены новые формы и краски, соответствующие сегодняшнему и завтрашнему дню и способные перейти в будущее. Разгромив еще один батальон фашистов, они снова возвращались к прерванной теме, и речь заходила о количестве красок, которые будут применены в Обюссоне. Чтобы снизить себестоимость, нужно уменьшить количество красок до тридцати. Ведь во времена, когда создавались прославленные шедевры Обюссона, применялось не более 30 красок!

Я не знаю, что говорили при этом крестьяне и рабочие Лота. Может быть, среди них и не было ткачей, работавших в Обюссоне, но они понимали всю важность этих споров. О, эти художники с автоматами и пистолетами не занимались болтовней!

То, о чем они говорили, конечно же, было серьезным делом. И очень важно было то, что сообщала подпольная радиостанция Сопротивления, скрытая в развалинах крепости Сен-Лорен в Сен-Сере: усиливается движение Сопротивления во Франции, победоносная Советская Армия гонит прочь армию Гитлера, все более вероятной становится, хоть и запоздалая, высадка союзников во Франции. Люди, прошедшие через немецкие линии и создавшие передаточную радиостанцию в погребах башен Сен-Лорен, знали, что говорить и что делать. Крестьяне Лота испытали их, они верили, что и завтра эти люди сдержат свое слово: Обюссон снова возродится. Иначе быть не могло!

Не мне писать апопею Лота. В те времена я находился очень далеко, на своей родине, в глубине Анатолии. Я не знал, конечно, что через несколько лет я попаду в Сен-Сере, не знал, что в 1966 году я буду стоять возле башен Сен-Лорен, у гроба Люрса. Единственное, что объединяло нас в те дни, — это сводка последних военных новостей, которые мы с одинаковой жадностью слушали в ночной темноте по радио вслед за боем кремлевских курантов. А сегодня, в 1966 году, я в Москве и рассказываю вам о Люрсе... По пути в Сен-Сере в течение восьми часов я думал о старых товарищах, созерцая сквозь стекла автомобиля, словно огромный шелковый ковер, картины природы, напоминающие краски и линии работ художника, его страну, его Францию. Я думал о своей предстоящей поездке в Москву, я думал о человеке, похороненном на Ново-Девичьем кладбище в Москве, о друге Люрса, — я думал о Назыме Хикмете. Я думал о тех поистине братских отношениях между эти-

ми людьми, о том, как однажды скрестились их пути, идущие из разных концов, и о том, что было потом... Я подумал о книге Константина Симонова «Живые и мертвые», которую получу в Москве от автора.

Я поехал через Обюссон. Освещенные витрины магазинов, словно ожившие по маговению волшебной палочки, были полны ослепительных шпалер. Здесь царствовало изобилие. В глазах жителей Обюссона была уверенность: Люрса и его товарищи сдержали свое слово. Но какой ценой! Я знаю: витрины Обюссона яркие и ошеломляющие, но не все здесь так гладко, как кажется на первый взгляд. Если обогатились хозяева мастерских, то заработок ткачей далеко еще не достаточен. Об этом можно говорить много и долго. Но все же Обюссон поставляет всему свету тысячи и тысячи шпалер. Мастерские не успевают выполнять заказы. Трудно рассказать о всех мытарствах Люрса, пытавшегося сбалансировать и экономические затруднения, и нажим власть имущих, и эстетические принципы...

Всю свою энергию он посвятил одной цели: создать самую большую в мире шпалеру! Это должно было быть огромной шерстяной фреской, где отображен наш век, война и мир, атомная энергия и Космос. Человек, прошедший через три войны, хотел сказать свое последнее слово о будущем, хотел на пороге грядущего века оставить огромный памятник о своем времени. Проектирование такой величественной работы, ее подготовка и осуществление по технике и стратегии напоминают генеральное сражение на поле боя. Для того чтобы художник-коммунист мог создать в капиталистическом обществе такое



Фрагмент гобелена «Волк в овчарне».

Гобелен «Ликование».

Деталь гобелена «Большой хвостун».





Гобелен «Голубое солнце».

гигантское произведение искусства, как «Песнь Вселенной», нужны были, кроме таланта, деньги!

Я не стану рассказывать здесь о том, как удалось горстке людей преодолеть эти трудности. Нужно быть Бальзаком, чтобы вместить в слова столь сложную проблему, как взаимоотношения искусства и экономики. А мы лучше посмотрим на результат. «Песнь Вселенной» демонстрировалась в Лувре. Я хотел бы, чтобы вы мысленно представили, как несколько дней бесконечные толпы людей проходили мимо стен, покрытых шпалерами. Была создана эпопея в сотни квадратных метров, которую люди читали шаг за шагом. Хотите назовите это прикладным искусством, но никто на свете до сих пор не сделал ничего подобного...

Путешествие мое подходило к концу. На повороте показался Сен-Сере, а чуть дальше возвышались башни Сен-Лорена. Здесь, в мастерских, над бывшей тайной радиостанцией, Люрса работал над картонами своей «Песни Вселенной», которые были сочинены и записаны как партитура грандиозной симфонии.

Люрса умер в Сен-Поле, в Вансе, в маленькой деревне, окруженной крепостными стенами, на берегу Средиземного моря. А сегодня Люрса возвращался в Сен-Сере на площадке катафалка.

Тысячи людей поднимались на холм. Среди них были академики со шпагами и в мундирах, пришедшие как будто бы из другого века, были знаменосцы Сопротивления, были крестьяне департамента Лот, одевшие свой праздничный наряд, были ткачи Обюссона с женами и детьми. Сюда пришли все слушатели тайной радиостанции, все старые друзья. Сюда пришли все,

кто знал этого большого человека, прославившего Францию на весь мир, кто видел его прогуливающимся среди полей, кто чокался с ним стаканом вина в таверне городка, кто громил немецких фашистов, — товарищи по партии, по искусству...

Никто не мог усидеть дома в этот день. У башен собралась такая огромная толпа людей с цветами, что, не будь здесь бывшего командира Марсенака, невозможно было бы попасть на кладбище.

Среди белизны зимнего дня вдруг засияло солнце, то солнце, которое, как символ жизни, сияет яркой желтизной на работах Люрса. И от этого солнца краски на шпалерах, висевших на воротах крепости, вдруг словно обезумели, став еще ярче и сочнее.

Вот вам природа, вот искусство, вот сопротивление фашизму и войне, вот мир, вот народ и вот художник...

Надо доверять настоящему художнику. Художник воссоздает и наш век, и наши думы, и наши чувства, идя по пути, который он считает самым верным, если даже этот путь вначале покажется странным. Своя точка зрения тоже имеет развитие в истории.

Люрса был одним из больших современников, учивших нас видеть мир.

Перевод с турецкого
Аскера Бабаева

ЛЮРСА — ТВОРЕЦ, ХУДОЖНИК И ЧЕЛОВЕК ДЕЛА

...Люрса был создан для великих эпох коллективного рвения, будь то действительная реальность или образы его воображения. Он хотел найти в них великие темы. Он хотел быть их народным иллюстратором.

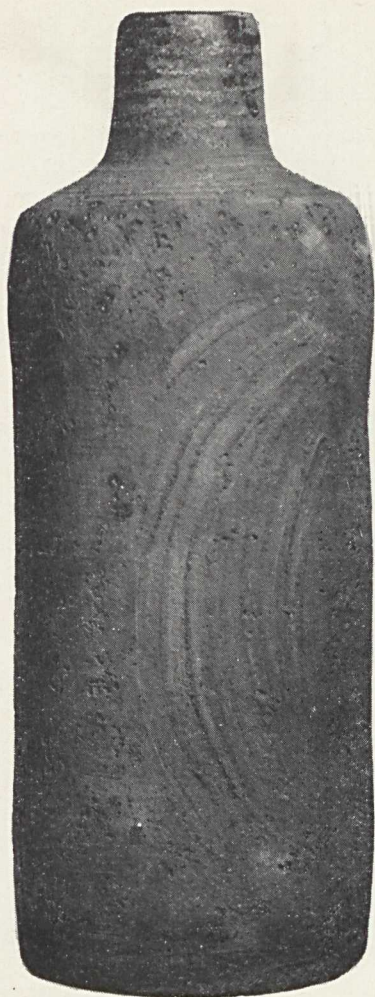
Ему необходимо было обратиться к технике старых времен, так как именно в технике воплощается дух времени. Если своей деятельностью, своим упорством и гением он способствовал возрождению искусства ковроткачества, и творчество его явилось, таким образом, одним из основных явлений культурной жизни нашего века, то это именно потому, что он обратился к принципам этого старого французского ремесла, к его истокам, смело используя свои материалы; потому что цель его была строга, и, прежде всего, гамма его цветов очень сдержанна; короче говоря, потому, что принял основные законы этого искусства и его плодотворную строгость.

...Он не только дал миру свое творчество, которого уже достаточно, чтобы обеспечить ему самую блестящую славу. Он к тому же был борцом в битве, которая превысила его творчество, которая широко затронула все искусство ковроткачества, а через него все искусство нашего времени, все моральное и социальное значение созидательного творчества нашего времени. Он занял определенное место в нашем времени и внес в него свое творчество, которое явилось действием...
...Вот что делает из Люрса настоящего художника, гуманиста, какими были гуманисты великих времен. А для нас, людей этой эпохи, он является лучшим из друзей.

Жан Кассу, критик
(«Lettres Françaises», 1966, N 1114)
Перевод с французского Н. Шапошниковой

о творчестве Шушкановых

Л. Крамаренко



Декоративная ваза. Шамот.
Ревущий буйвол. Шамот.



Людмила и Дмитрий Шушкановы принадлежат к числу тех немногих наших художников, которые рискнули в своей работе выйти за рамки узкой специализации в одном материале и более широко проявить свои творческие способности. Сначала мы знали Шушкановых как керамистов и скульпторов в керамике. Потом они неожиданно удивили всех смелой и оригинальной работой в дереве. Сейчас они увлеклись художественным стеклом.

Но, несмотря на то, что произведения Шушкановых разнообразны и по материалу, и по теме, в них всегда угадывается авторский почерк. Их керамические вазы и скульптуру, деревянную посуду, сосуды из стекла отличает большая пластичность и какая-то особо активная лепка формы. Собственно, во всех произведениях Шушкановы остаются скульпторами. Многие их декоративные сосуды при скромной простоте формы привлекают тонкостью моделировки. Эти качества все больше проявляются в их последних работах — сосудах неправильной формы, словно вылепленных руками мастера из податливой глины. Такова, например, их большая декоративная ваза неожиданной конфигурации, слегка уплощенная, с оттянутыми «ушами» (она была отмечена премией на Международной выставке керамики в Женеве).

В изделиях из керамики, дерева, стекла у Шушкановых нет никакого налета механистичности, сухости, аскетического геометризма. Большинство керамических сосудов, выполненных из крупнозернистой глины, сохраняет следы вращения на гончарном круте. Художники намеренно акцентируют внимание на их «рукотворно-

сти», используя следы прикосновения пальцев как декоративный узор на поверхности сосуда. Такие приемы выглядят органично в их произведениях, потому что Шушкановы соединяют в своей работе профессиональное художественное мышление с навыками ремесла. Никогда не ограничиваясь рисованием эскизов, они сами работают на гончарном круте, сами режут дерево, точат формы и даже участвуют в стеклодувном процессе.

Декоративные вазы и скульптура в творчестве Шушкановых стоят в одном ряду. Они вылеплены той же уверенной, чуть грубоватой рукой, в том же крупнозернистом материале. Только в фигурах животных масса словно сжалась в один могучий сгусток, и форма стала тяжеловесной и упругой. Животные у Шушкановых — яки, буйвол, антилопа-гну, даже леопард — трактованы как могучая стихийная сила, выраженная в мало расчлененной, хотя и достаточно характерной по силуэту и динамичной форме. Тело животного настолько срослось с материалом, что декоративная скульптура воспринимается как некое естественное образование природы, — но ведь именно таким движущимся холмом представляется человеку заросший шерстью як или массивный буйвол.

Художникам показалось, что ими уже исчерпаны декоративные возможности глины, и они обратились к стеклу.

В большой серии стеклянных сосудов, выполненных на Львовской фабрике, Шушкановы варьируют «тему» бутыли — ее пропорции, силуэт, декор и цветовое решение. Большинство бутылей имеет прямоугольное сечение, но построены они не на четких гранях и неизменно сохраняют

пластичность, которая достигается смягченными углами, плавным переходом от тулова к горлу, оплавленным (а не отшлифованным) краем. Их форма, выполненная свободным выдуванием, живая, словно дышащая. Среди бутылей Шушкановых целые цветные семейства: синезеленые, янтарные, киноварно-красные. Цвет часто так же плавно перетекает, как и форма, то переходит от одного оттенка в другой, то сгущается и утяжеляет объем, то высветляется и облегчает его. Сложного красивого колорита авторы добиваются, сами комбинируя и пробуя составы цветного стекла, иногда вводя инородные вкрапления в стеклянную массу. Впечатление от живой динамичной формы бутылей подчеркивается декоративными элементами — прилепами в виде своеобразных фигурных ручек, монограмм, обвитий горла. Вырезанные и оттянутые в горячей массе гутным способом, они вносят веселую игру света и цвета в стеклянный сосуд. Иногда боковые прилепы проходят сквозь стенку бутыли и просвечивают внутри. Некоторые сосуды украшены своеобразными печатками — в разогретом куске стекла выдавлены изображение животного или монограмма художников. Этими приемами еще раз подчеркивается естественная вязкость горячего стекла. Шушкановым хорошо удается показать зрителю только что рожденный огнем кусок стекла, сохраняющий всю естественность своей природы и в то же время запечатлевший творческую фантазию художника.

Умение Шушкановых почувствовать природу материала, вскрыть талящиеся в нем декоративные особенности, так полно раскрывшееся в стекле и керамике, проявля-

Яки. Шамот.

Бутыли. Цветное стекло.

Кружка. Дерево.

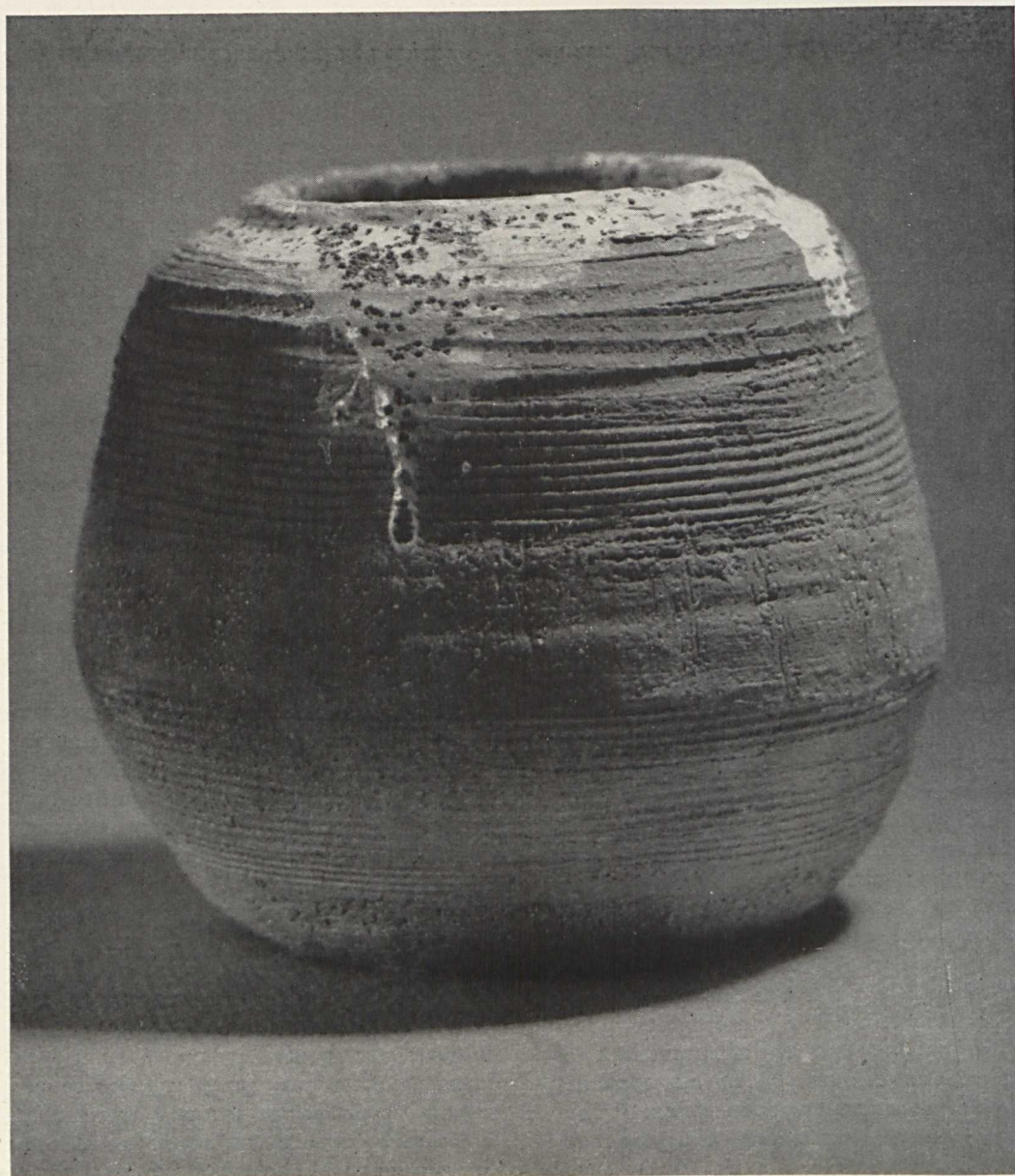
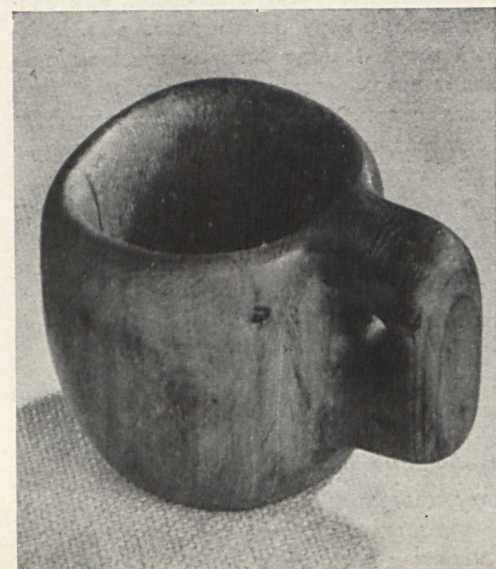
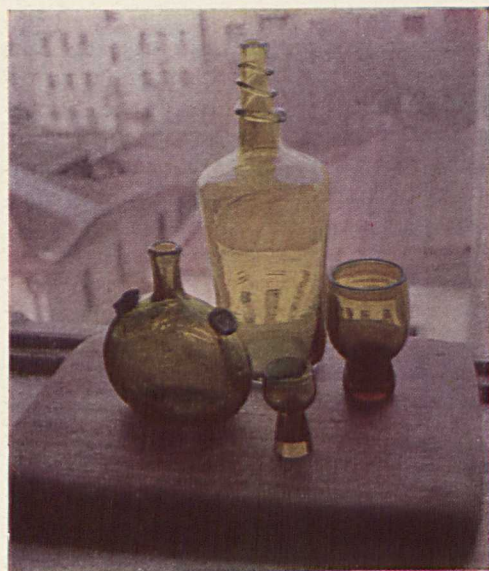
Декоративная ваза. Шамот.



ется и в произведениях из дерева. На выставке «Советская Россия» была экспонирована их деревянная посуда — миски, кружки, поднос. Такое использование дерева для бытовых вещей показалось всем интересным.

Резанные из дерева предметы хозяйственной посуды были упруги, пластичны и так же скульптурны, как керамика. Поверхность их гладкая, края мягко заовалены, хорошо подчеркнута толстостенность предметов.

Как керамическая скульптура и вазы Шушкановых, так и их изделия из дерева отличаются крупномасштабностью. Они не только укрупнены по размеру, но своим скупым обобщенным силуэтом, большим лаконизмом округлых форм, наконец, толстым слоем дерева производят



впечатление массивных, даже по-своему монументальных вещей. Интересно, что когда при устройстве экспозиции выставки «Советская Россия» рядом с набором деревянной посуды Шушкановых попытались поставить кое-какие стеклянные сосуды для вина, все они оказались мелкими, не соразмерными деревянным предметам. Это и натолкнуло Шушкановых на мысль сделать самим стеклянные приборы под стать своей богатырской деревянной посуде.

Эти вещи вначале воспринимались большинством зрителей как чисто декоративные, но по существу они не лишены практической целесообразности. Во всяком случае, сами авторы с успехом используют их для сервировки стола в своем доме. Картофель, пироги, огурцы в деревянной

посуде выглядят очень аппетитно и естественно. Видимо, такой «ансамбль» удовлетворяет проявляющееся сейчас у многих тяготение к народным вещам, к традициям русской национальной кухни.

Естественно, что замысел создания деревянной посуды порожден старинной крестьянской утварью, рубленой из дерева, хотя пластические приемы у наших художников сильно модернизированы.

Интерес Людмилы и Дмитрия Шушкановых к разным материалам, проявлявшийся в начале лишь в отдельных разрозненных опытах, привел их к мысли о создании единого ансамбля декоративно-утилитарных изделий из керамики, дерева и стекла, который может составить основу художественного убранства интерьера.

Решенные в едином пластическом ключе,

Бутыли. Цветное стекло.

они в то же время достаточно разнообразны по художественному языку — грубая тяжелая керамика, упругое смятченное дерево и мягко мерцающее перетекающее стекло.

Конечно, произведения, о которых здесь рассказано, являются уникальными и не могут служить буквальными образцами массового производства, но тем не менее заслуга их авторов очень значительна.

Важно, что художники сумели поставить себе общую принципиально важную задачу и каждым произведением приближаются к ее решению. Благодаря этому их вещи отличаются не только единством почерка, но и, что самое важное, единством концепции.



старинные украинские росписи

Л. Миляева

Церковь св. Духа
в Потельче.
Интерьер. Акварель
Ю. Химича.



Осенью 1946 года во Львовском музее украинского искусства экспонировалась выставка копий древнеукраинской монументальной живописи. На ней впервые были показаны пути развития древнеукраинского монументального искусства, к сожалению, пока еще мало известного.

Автор копий, молодой киевский архитектор Юрий Иванович Химич, посвятил созданию выставки около десяти лет самоотверженного труда. Построенная им экспозиция поражает своей цельностью и методической продуманностью: не только основные этапы развития украинской стенописи XIV—XVIII веков находит зритель на выставке. Он видит ее истоки в копиях фресок и мозаик периода Киевской Руси, Софии Киевской и Михайловского Златоверхого монастыря, он вспоминает ее предысторию в памятниках античности — Херсонеса и Боспорского царства. Художник не опустил ни произведений украинских мастеров, находящихся за пределами Украины, — в Кракове, Люблине, Сандомире (Польская Народная республика), ни тех фресок, выполненных иностранными мастерами, которые можно обнаружить на территории республики (Горяны, около Ужгорода). Замечательный раздел выставки составляют копии памятников живописи в деревянном зодчестве, почти неизвестные науке или незаслуженно ею забытые. Это в основном произведения XVII—XVIII веков. Характерной особенностью выставки является то, что фрагменты стенописи на ней не изолированы от ансамблей. С копиями соседствуют прекрасные этюды автора, воспроизводящие храмы, их архитектурные детали и интерьеры. Этюды отличаются живописностью, в них сказывается декоратив-

ный дар художника, по-своему увидевшего и претворившего архитектуру. И если копии отличает факсимильная передача оригинала, то его этюды дают эмоциональное ощущение памятника, а интерьеры вводят в него.

Несмотря на то, что сюжеты стенописи в феодальном обществе определялись религиозной догмой, художникам удавалось в известной степени сохранять творческую свободу. Искусствоведение лишено возможности восстановить все этапы развития украинской монументальной живописи, проследить зарождение ее школ в региональных рамках периода феодальной раздробленности. И все же сохранившиеся памятники XV—XVI веков свидетельствуют о чрезвычайном разнообразии не только школ, но и творческих установок мастеров.

Истоки декоративной системы древнеукраинских храмов восходят к Древней Руси. София Киевская, как известно, один из ярчайших классических образцов синтеза живописи и архитектуры.

В последующие века украинским художникам приходилось расписывать различные по архитектуре сооружения: ротонды, романские¹, готические и крестовокупольные храмы, среди них, может быть, были те октагоны и квадрифолии, о существовании которых свидетельствуют археологические раскопки. Эта разнотипность культовых сооружений, возможно, была одной из причин гибкости декоративной системы. Нам представляется заманчивым проследить эту постоянную взаимопроникающую

связь между архитектурой и живописью, их органическую сплавленность, присущую всем без исключения древним ансамблям.

Если конструктивная расчлененность Софии Киевской диктовала аналогичную расчлененность живописи, то фрески Горнянской ротонды близ Ужгорода (конец XIII — начало XIV в.), расписанной, по всей вероятности, тирольскими мастерами, пример того, как живопись собирала воедино архитектуру храма. Ротонда, одновременно обзриваемая, привела к компактной вязи сюжетов опоясывающих храм несколькими регистрами росписей. Высокое искусство живописцев проявилось в их умении соединить композиционно предыдущий сюжет с последующим, сохранив при этом пластическое единство всего регистра в целом.

На выставке показаны копии росписей Троицкой замковой капеллы в Люблине (1418, руководил артелью мастер Андрей), Краковской капеллы Честного Креста на Вавеле (1470), Сандомирского кафедрального костела (XVI в.), капеллы Хотинского замка (XV в.), Онуфриевской церкви в Лаврове (конец XV — начало XVI в.). Готическая Троицкая капелла в Люблине не давала возможности разместить традиционные сюжеты стенописи по системе, привычной для крестовокупольных храмов. И художники вписали все композиции в новые архитектурные формы. Мастера не боялись дробить стену, подробно излагая содержание религиозных легенд. Для каждого сюжета они находили такое место в интерьере, чтобы росписи образовывали слаженное целое. Фрески звучат в унисон, несмотря на разноречивую живописных почерков. Мастера Люблинской ка-

¹ Часовня св. Креста на Лисце (1393—1394). F. Koper. *Sredniowieczne malarstwo w Polsce*, 1925, стр. 127.

Церковь св. Духа
в Потельче.
Коронавание Христа.
Фрагмент росписи.
Темпера.
20—40-е гг. XVII в.



пеллы обладали особым даром заставить под сурдинку звучать ритмы, на которых построена взаимосвязь отдельных композиций и готической архитектуры храма. Их выявляют и реализуют лишь архитектурные линии сводов, они как бы исподволь введены в композиционную ткань замысла, и в этом их очарование.

Своеобразно были претворены унаследованные от Древней Руси принципы архитектурного единства декоративной системы в Сандомирском кафедральном соборе. Грандиозный готический собор был расписан художниками, превосходно владеющими обширными плоскостями стен. Фрески в нем расположены в алтаре, в пряслах пресбитерия. Они то обрамляют высокие окна, вписываясь в строгую вертикаль стремящихся ввысь готических форм здания, то подчеркивают его горизонтальную протяженность. Монументальная значительность, эпическая неторопливость, лаконичный силуэт были необходимыми художественными средствами при колоссальных масштабах храма.

В Онуфриевской церкви Лаврова мы находим те же традиции древнерусского искусства, получившие, однако, несколько иное пластическое истолкование. Бесстолпное помещение церкви, бабинец, сохранившее стенопись, декорировано расположенными горизонтально регистрами фресок, ритмически согласованных между собой. Ритм в лавровской живописи приобретает особое значение. Он выступает здесь в кристально чистых формах. Центральный пояс росписей связан с идущей понизу линией платов и медальонами, расположенными сверху. Кривая изгиба платов перекликается с велумами, перекинутыми между архитектурными сооружениями

каждого клейма центрального ряда и с медальонами следующего яруса. Несмотря на то, что все сюжеты разделены между собой вертикальными линиями, их композиции построены так, что часть элементов каждого клейма переходит в соседнее, создавая взаимосвязанное повествование. Стенописи присуща некоторая статика. В сдержанных силуэтах фигур, так же как и в стройной линии башен архитектурных фонов, нет беспокойства. Ни одна из сцен не перегружена персонажами и деталями. Все композиции четко читаются в архитектурном ансамбле. В нем много свободного пространства, чистого фона, своей глубокой синевой как бы раздвигающего стены небольшого здания.

Живопись памятников деревянного зодчества XVII века дает основание говорить о новых принципах решений интерьеров культовых зданий в эпоху национально-освободительных движений на Украине. Их корни — в народной эстетике, в тех представлениях о декоре, которые тесно связаны со вкусами мещан, крестьян, ремесленников, чаще всего являвшихся как заказчиками, так и создателями этих замечательных сооружений. В XVII веке, когда на арене общественно-политической жизни Украины крестьяне и среднее сословие играли такую видную роль, стало возможным нарушение древнерусских традиций. Деревянное зодчество с характерными для него нерасчлененными интерьерами давало право посягнуть на архитектурность и ритмичность декоративной системы, присущих каменным храмам Украины. При всем внимании к сюжетам, изображаемым на стенах церквей, живописцы проявляли необыкновенную свободу, размещая их в срубе. Их увлека-

ла сама причудливая орнаментальная вязь композиций¹. Храмы насыщены сюжетами, композиции чрезвычайно разнообразны по форматам, не скованы симметрией. Иногда пустоты между сюжетными композициями заполнены орнаментом (Дрогобыч, церковь Воздвижения). Орнаменты часто декорируют низ стен. Мастеров не смущало то, что прихожанин сможет увидеть каждый сюжет в отдельности только при самом внимательном рассмотрении. Им, видимо, было важнее всего ввести его сначала в сказочный мир гармонии цвета, коврового сочетания линий и красок, ощутимо выступавших в ансамбле стенописи и полихромии иконостаса. Этот мир прекрасного уводил от утомительных будней и повседневности, как произведения народного искусства, как настенная живопись, как народные картинки в хатах, которыми крестьянин и ремесленник всегда скрашивали убогость своего быта. Здесь господствовало полное и активное восприятие мира, те жизнеутверждающие ноты, без которых немислима народная психология, органически чуждая аскетизму.

Одним из ранних уцелевших ансамблей живописи в деревянной архитектуре являются росписи церкви св. Духа в Потельче (20—40-е гг. XVII в.). Они дают довольно полное представление о характерных особенностях декора деревянных

¹ П. Г. Юрченко пишет, что «... окна не принимались во внимание в общей композиции росписей на стенах. Тематические росписи иногда не помещались на одной стене и переходили на другую, смежную». П. Г. Юрченко, Дерев'яна архітектура. [сторія українського мистецтва (ротопринт, изд.), Київ, 1964, стр. 48.



церквей. Построенная на средства гончарского цеха города Потельича в середине XVI века, церковь¹ в течение нескольких веков была своеобразным гончарским кремлем, укрепленным местом, где гончары отстаивали свою независимость в битвах с классовыми врагами и иностранными порабощателями. Расписанная в самые напряженные годы национально-освободительной борьбы, церковь напоена особым ароматом своего времени.

Живопись покрывает стены центрального сруба храма компактной сетью сюжетов. Помещенные в клейма, разделенные то горизонтальными регистрами, то вертикальными колонками, то арочно-колончатым поясом, композиции неожиданно прерываются крупными сценами. Между ними трудно установить ритмическую связь; в стенописи отсутствует симметрия, нет никаких навязчивых норм, диктующих размещение сюжетов на стене. Художник не боялся уменьшать или увеличивать размеры клейм, его не смущала разновеликость фигур в пределах одной плоскости. Иногда создается впечатление, что мастер импровизировал непосредственно на срубе, как крестьянин, расписывающий хату. Но распределение композиций на стене далеко не случайно — нужно было четко выявить идею росписей. Поэтому северная стена, освещенная ярким светом двух южных окон, наиболее насыщена сюжетами, на ней — все многофигурные сцены. Южная занята крупными изображениями, они хорошо видны, несмотря на ее постоянную затененность. Свободная от

хор часть западной стены тоже декорирована живописью. Несмотря на разновеликость форматов, различные формы обрамлений (часть сюжетов заключена в аркатурно-колончатые пояса, напоминающие «опасанья», окружающие церкви снаружи), живопись кажется цельной и слаженной.

В Потельиче, и это присуще росписям большинства деревянных храмов, почти все сюжеты заключены в геометрические формы, близкие к квадрату. Подобная элементарная разбивка плоскости стены помогала завершенности композиционных построений, если учесть, что плоскости северной и южной стен нефа тоже представляют собой квадраты¹. Аркатурно-колончатые пояса и горизонтальные тяги подчеркивали протяженность храма, а вертикальная композиция западной стены акцентировала его высоту.

Одной из характерных черт росписей деревянного народного зодчества является их органическое существование в плоскости стены. И хотя мастера проявляли большой интерес к объемам тела человека, им удавалось так организовать пространство в каждом изображении, что оно не посягало на архитектурную конструкцию, не разрушало ее. Живопись пластично окутывала сруб, до определенной степени маскировала его деревянную фактуру,

тактично выявляла пропорции храма, придавала его скромному облику черты торжественности.

Живописцы, авторы росписей, не были самоучками. Они формировались в местных школах, где получали ряд профессиональных навыков, сведения о пропорциях тела человека, об объеме и его моделировке, о складках, рисунке, композиции, живописи. Но мастера при этом во многом оставались во власти неписанных законов народного творчества, разрешающих им во имя художественной выразительности нарушать правила. Поэтому такой свежей и безыскусственной кажется живопись деревянных церквей. Трудно проследить, каким образом у мастеров воспитывалось безупречное чувство прекрасного. Но ими всегда руководило культивированное средой понимание формы, цвета и, главное, художественного образа. На религиозную живопись, ограниченную догматичностью иконографии, яркое по своему восприятию жизни народное творчество наложило особый отпечаток, оно изменило весь образный строй произведений. Их декоративная и идейно-образная суть выступили в новых качествах. Выставка Ю. И. Химича представляет копии фрагментов стенописи (около 100 экспонатов) почти всех известных ансамблей. И поэтому она особенно поучительна для современных художников. Она показывает, как немногосложен и в то же время многозначителен был язык древних художников, как своеобразно и неповторимо творческое лицо мастеров. К сожалению, выставка вызывает и ряд тревожных мыслей. Большинство ансамблей, среди них и недавно расчищенные реставраторами, находится в весьма плачевном состоянии: они брошены на произ-

¹ В. Січинський, Будівництво міста Потілича. Зап. наук. тов-ва ім. Т. Г. Шевченка, т. СХІІІ, Львів, 1927, и отд. оттиск.

¹ Эту специфическую особенность композиций стенописи в деревянном зодчестве отметил П. Г. Юрченко в ст. «Дерев'яна архітектура». [Історія українського мистецтва, т. III, стр. 48. Пристрастие народного искусства к квадрату отмечал и М. Драган: М. Драган, Українські дерев'яні церкви. ч. I, Львів, 1937, стр. 27, 117.



Церковь Онуфрия в Лаврове. Иосиф. Фрагмент фрески «Иосиф и Мария». Конец XV—XVI в.

Церковь св. Духа в Потельче. Фрагменты росписи. Темпера. 20—40-е гг. XVII в. «Приведоша Христа на судилище». Мария Магдалина из «Оплакивания».

Троицкая замковая капелла в Люблине. Интерьер.



вол судьбы, никем не опекаемы, никто не несет ответственности за их сохранность. На глазах почти полностью исчезли фрески Михайловской божницы в Остре, в Успенской церкви Елецкого монастыря в Чернигове — склад, фрески недоступны не только для обозрения, но и для изучения. Склад и в Онуфриевской церкви Лаврова, здесь хранится все — от мела и цемента до бочек с бензином. Катастрофически гибнут росписи Потельча, в запустении церкви Дрогобыча, под открытым небом стоят фрески Хотина и т. д. Реставрационные мастерские не следят за состоянием живописи памятников, находящихся за пределами Киева.

Думается, что пора принять срочные меры, чтобы спасти оставшиеся произведения от уничтожения. Целесообразно передать многие памятники архитектуры в тех местах, где есть музеи (Чернигов, Дрогобыч, Сорочинцы и др.), на баланс музеев и открыть их для посетителей. Надо взять памятники на государственный учет, под особый контроль методических реставрационных советов. За них следует нести такую же ответственность, как за экспонаты, хранящиеся в музейных фондах. Лишь таким образом мы сможем сберечь для потомства великое многонациональное искусство нашей Родины.

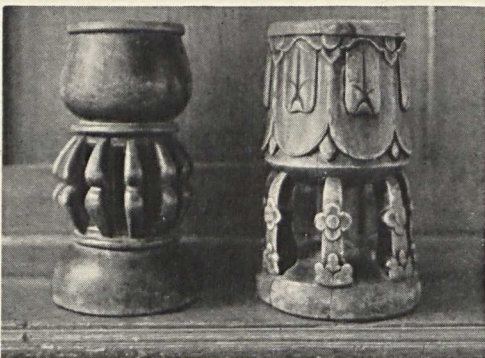


за своеобразие бурятской скульптуры

Лев. Дерево, XVIII в.
Бурятский краеведческий музей
им. Ханбалова. Улан-Уде.

Ступки для чая. Дерево, XVIII в.
Музей этнографии народов СССР,
Ленинград.

Народные скульпторы-буряты среди
созданных ими масок из папье-
маше. XIX в.



Н. Шкаровская

К нам в редакцию привезли свои декоративные скульптуры художники из Бурятии Цыренжаб Балдано и Геннадий Васильев. Потом показывали свои работы московским художникам. Они понравились многим, но, пожалуй, самое большое одобрение получили у Сергея Тимофеевича Коненкова. «Восхищен вашими фигурками и масками,—сказал скульптор бурятским резчикам,—продолжайте искать и трудиться».

Однако, прежде чем говорить о творчестве Ц. Балдано и Г. Васильева, которые в своих работах воскрешают традиции национального искусства объемной резьбы по дереву, вспомним это почти забытое сейчас искусство.

В прошлом бурятское народное искусство, в частности иконопись и скульптура,—было тесно связано с ламаизмом — религией, пришедшей из Тибета в XIV—XV веках. Развивалось оно в рамках узкорелигиозных форм, под сильным влиянием монгольского и тибетского искусства. Иконы и скульптуры, изображающие идолов-бурханов, украшали кумирни — храмы бурятов. К сожалению, до нашего времени дошло лишь очень немного памятников древнего искусства бурятов. Среди них есть подлинные шедевры, отражившие своеобразие художественного мышления бурятского народа, его представления о прекрасном, а также показывающие оригинальную и тонкую, подчас виртуозную технику исполнения.

Однако специфический, почти исключительно культовый характер этих памятников, связанный с теми условиями, в которых до Октябрьской революции приходилось жить и творить народным мастерам Бурятии, не способствовал их объективной и справедливой оценке, особенно в период 20—30-х годов, а отсюда, как следствие, и их сохранности.

История бурятского искусства мало изучена. По отдельным его жанрам почти нет специальных публикаций, описаний, очерков. Оно еще ждет своих исследователей. Трагически погибший в 1937 году, как и ряд других бурятских ученых и мастеров, художник и этнограф И. Сверкунов, детально изучил конструкцию и художественное убранство бурятских храмов. Он писал: «Уступая китайским мастерам в тонкости отделки деталей, в малярном и резном ремесле, бурятские мастера превосходят их в декоративном искусстве, в изготовлении более монументальных изделий. Поэтому буддийское строительство, и в частности орнаменты, в трактовке бурятских мастеров носят отличный от китайских и тибетских характер, обусловливаемый отчасти климатическими при-

чинами, отчасти перекрещивающимся китайским, тибетским и, в некотором отношении, русским влиянием»¹.

Несомненно, бурятское народное искусство испытало влияние нескольких стран Востока: Китая, Японии, Индии, Тибета и т. д.². Но все же, как показывают музейные образцы, оно сохранило свои характерные особенности, сформировавшиеся еще до появления буддизма-ламаизма. Творчество бурятских мастеров отличала ясность замысла и простота его воплощения. Они избегали изощренной, сложной символики форм, характерной для искусства Китая и Монголии. Изделиям бурятских мастеров в высокой степени свойственна житейская полезность. В посуде, в деревянных бытовых предметах, в мужских и женских ювелирных украшениях им удавалось добиваться редкостной гармонии, сочетая пластическую конструктивность с декоративностью. В этом свете поиски новой национальной традиции представляются значительными.

Пионерами и энтузиастами возрождения национальной бурятской скульптуры на новой основе и стали бурятские художники Ц. Балдано и Г. Васильев.

Они стремятся создать скульптурные произведения, творчески переосмыслив найденное безыменными мастерами прошлых веков. В поисках самостоятельного художественного почерка они обращаются к тому, что им наиболее близко, прочувствовано и изучено. Ц. Балдано объездил всю республику, разыскивая в селениях аймаках старых мастеров, записывая их рассказы, собирая старинные образцы народного творчества. Он прекрасно знает устный фольклор своего народа, пишет историю бурятских икон и скульптуры.

Геннадий Васильев освоил народную технику резьбы различных пород древесины, изучил красители и способы их получения. Поэтому в творчестве Ц. Балдано и Г. Васильева — БалВасы, как подписывают художники свои работы,—сильна прежде всего связь с народной традицией. Они обращаются не только к изобразительному фольклору, но и к устному творчеству бурят — к народному эпосу.

«...Когда рапсод передает сказание,—писал известный ученый Ц. Ж. Жамцарано,—то он предварительно заготавливает возле себя чистую воду, чтобы пить время от времени, принимает полулежащее положение, полужакрывает глаза, уходя весь в атмосферу своей эпической поэмы,

¹ И. Сверкунов, К вопросу об эволюции строительства дацанов, Чита, 1927.

² Ц. Балдано считает, что было и якутское влияние.

Ц. Балдано, Г. Васильев.
Фигурка льва. Окрашенное дерево. 1963.

Ц. Балдано, Г. Васильев.
Лев. Окрашенное дерево, 1964

Ц. Балдано, Г. Васильев.
Декоративный мундштук. Эбонит,
1965



и протяжно, мелодично начинает петь, увлекаясь чем дальше, тем больше, развертывая перед слушателями одну картину за другой, передавая событие за событием с удивительным спокойствием и бесстрашием, несмотря на свою вдохновенность, на свое самое искреннее увлечение. Слушатели ему вторят хором в тех местах, где нужно. У хорошего рапсода слушатели плачут в сильных, трагических местах и выражают живейшую радость, когда вдруг восторжествует правда».

Для бурят, как и для других народов, эпос был и неписанной историей, и сборником этических норм, и источником творческого вдохновения. В народных сказках, легендах, песнях находят Бал-Васы прообразы будущих произведений.

Львы — очень популярные звери в сказаниях бурят. Они символизируют могущество, силу и непобедимость. В бурятском эпосе «Гэсэр», возникшем еще в до-скотоводческий период, основной мотив — это борьба богатырей со стихийными силами и страшными чудовищами. В этой борьбе богатырям помогают львы, орлы, кони, птицы, трава, вода, реки и леса. Буряты наделяли их человеческими качествами и превращали в своих друзей.

Именно от этого фольклорного эпического образа льва и шли художники, создавая свои скульптуры. Их львы очень декоративны своей условностью, хотя именно эта условность образов почему-то и вызывает упреки местных художников-станковистов.

В декоративных масках Балдано и Васильева — не только острое ощущение местного колорита, не только ясно ощутимая связь с древними пластическими образами. Это прежде всего попытка создать обобщенно-декоративный и в то же время глубоко национальный скульптурный портрет, навеянный рассказом о прошлом, о народных обычаях и обрядах. Декоративные работы БалВасов сделаны преимущественно из дерева местных пород — сосны, ильмы и кедра, растущего на отрогах Хамар-Дабана. Древесина кедра отличается мягкостью, податливостью и в то же время особой плотностью. Она позволяет художникам добиваться крепкой фактуры, пластической четкости линий, это дает возможность скульпторам работать сразу же в материале, без подготовительных набросков. Свои произведения скульпторы окрашивают особым способом приготовленными минеральными красителями, которые отличаются сочностью колорита, блеском, стойкостью.

Работы Ц. Балдано и Г. Васильева привлекают нас не только необычностью образов, но и своим внутренним движением,

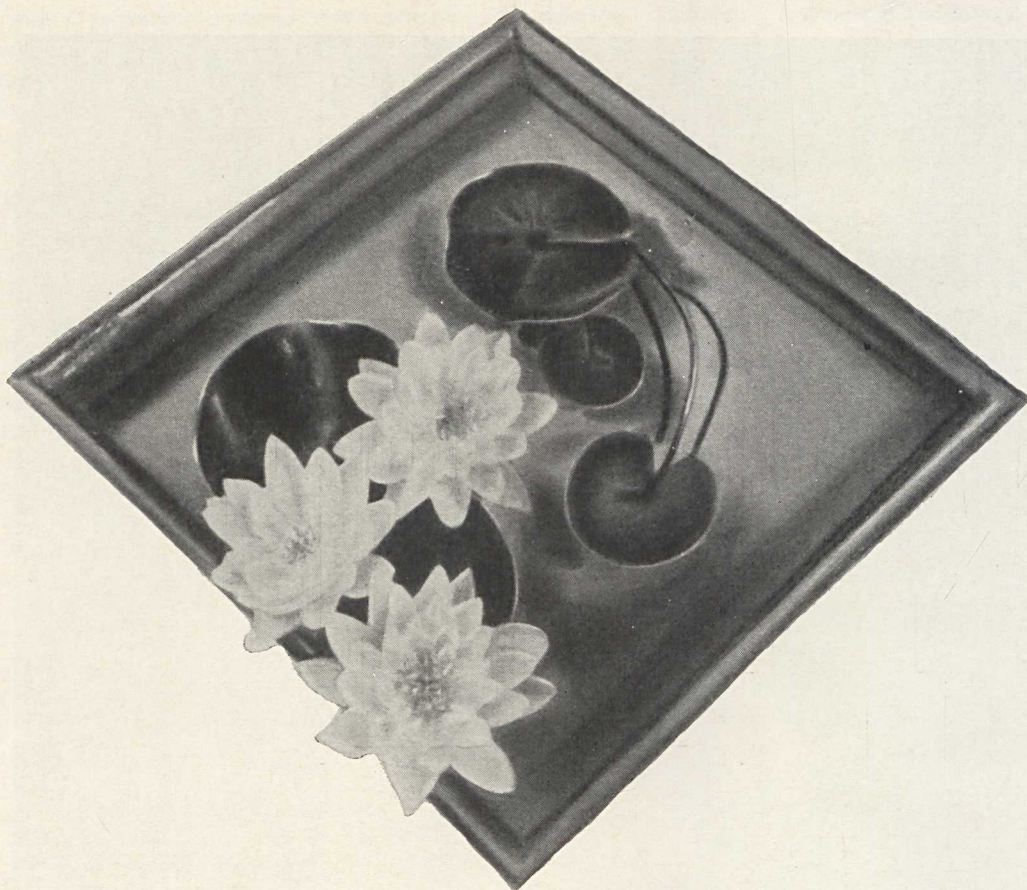
Ц. Балдано, Г. Васильев. Декоративная маска. Окрашенное дерево, 1965.

экспрессией, ощущаемой в каждой фигурке, в каждой маске. И это, пожалуй, самая сильная сторона их скульптур. И если связь с народной традицией выражается у художников в использовании темы, сюжета, то в поисках своего языка в искусстве, который можно условно назвать национально-самобытным, и своих средств художественного выражения они идут самостоятельным путем. Могут ли иметь место подобные поиски своеобразия национальной скульптуры в развитии нашего многонационального декоративно-прикладного искусства? Ответ не вызывает сомнения, хотя и с оговорками.

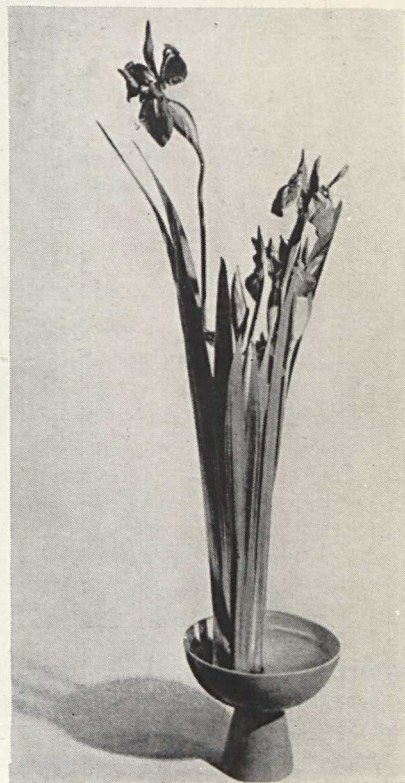
Разумеется, работы БалВасов далеко не бесспорны. Но бывает ли бесспорным подлинно живое искусство, к тому же переживающее еще только свое становление? А творчество БалВасов находится сейчас именно в таком трудном, «переходном» возрасте. Художникам предстоит еще серьезная работа — и немалая, прежде чем им удастся освободиться от некоторой поверхностности.

Стремление к условности и лепке крупными массами приводит подчас к схематичности образа, едва намеченного в объеме деревянного бруска. Так возникает опасность своего рода стилизации под национальное искусство — и от этого бурятских художников хотелось бы по-дружески предостеречь. Однако все эти огрехи надо расценивать лишь как проявления «болезни роста», которые художники смогут преодолеть в своей дальнейшей работе. Хотелось бы, чтобы с творчеством БалВасов познакомилась широкая общественность, и прежде всего — в самой Бурятии, чтобы художники смогли узнать суждение о своих работах тех, для кого они творят, а творят они для своего народа.

А. Коломиец



生花



В Японии нельзя не обратить внимание на обилие цветов. В каждом доме, гостинице, храме, в выставочных помещениях, в школах и концертных залах, на переходах в метро и железнодорожных станциях — всюду можно встретить оригинальные букеты, подобранные с большим вкусом и мастерством. Это — икебана.

В Японии существует своеобразный культ цветов. Японцы, большие любители и знатоки природы, умеют создавать великолепные композиции из цветов, ветвей и трав, не уступающие по художественной выразительности подлинным произведениям искусства. Такая композиция отличается от букета цветов, который мы обычно составляем. Это не венок или охапка цветов, где в хаотическом беспорядке собрано большое количество растений. В икебана может

быть всего два-три цветка, а порой это лишь причудливо изогнутые ветви и яркие листья. Но чаще всего цветок сочетается с травами, листьями, корнями и иногда даже с плодами.

Само слово «икебана» в переводе означает «живые цветы». Это древнее и самобытное искусство зародилось еще в XIV веке в феодальной Японии и первоначально, как искусство украшения домашнего алтаря, было связано с религиозным культом. Затем оно стало все глубже входить в повседневный быт народа и в настоящее время получило самое широкое распространение, занимая важное место в жизни японцев.

В японской семье есть обычай: каждая девочка с самых малых лет под руководством бабушки или матери учится состав-

лять букеты, получая первые навыки икебана. В комплексе дисциплин в средней школе и в женских колледжах икебана также отводится немаловажное место. Поэтому каждая женщина в Японии в большей или меньшей степени (в зависимости от личных наклонностей и способностей) владеет этим замечательным искусством.

Основные принципы икебана определяются своеобразием национального художественного вкуса, тонкостью и проникновенностью восприятия природы. Высоко ценя простоту и естественность в искусстве, японцы всячески стараются выявлять достоинства природного материала — его цвет, форму, фактуру. Здесь любят красоту старых замшелых камней, приглушенное мерцание лаков, замысловатый рису-



нок волокон некрашеного дерева. Ведущий эстетический принцип «саби-ваби» («красота простоты») пронизывает все японское искусство, являясь и основой икебана.

Искусство икебана обусловлено также особенностями интерьера японского дома, где почти отсутствует мебель или какие-либо украшения, за исключением небольшой ниши — токонома, где вывешивается картина-свиток и ставится букет цветов.

Как же составляется икебана? В нее входят три основных компонента: природный материал, ваза и кендзан — особая подставка. Природным материалом могут служить цветы, ветви деревьев, листья, корни, травы, хвоя, даже фрукты и овощи. Это главная часть в икебана. Ваза выступает как бы обрамлением, она оформляет букет. Вазы могут быть самых разнообразных форм, видов и окрасок. В распоряжении мастера икебана обычно бывает набор нескольких сот самых разнообразных ваз. Кендзан — специальное приспособление для укрепления и придания нужного положения стеблю. Это небольшой круглый или прямоугольный

металлический диск, сделанный из тяжелого металла, на поверхности которого имеются железные шипы-иглы. На эти шипы накалывается стебель в необходимом положении и под любым углом по отношению к поверхности вазы. Кендзан используется преимущественно в плоских, неглубоких вазах. В высоких вазах, в случае необходимости, стебель укрепляется при помощи специальных крестообразных приспособлений из бамбука.

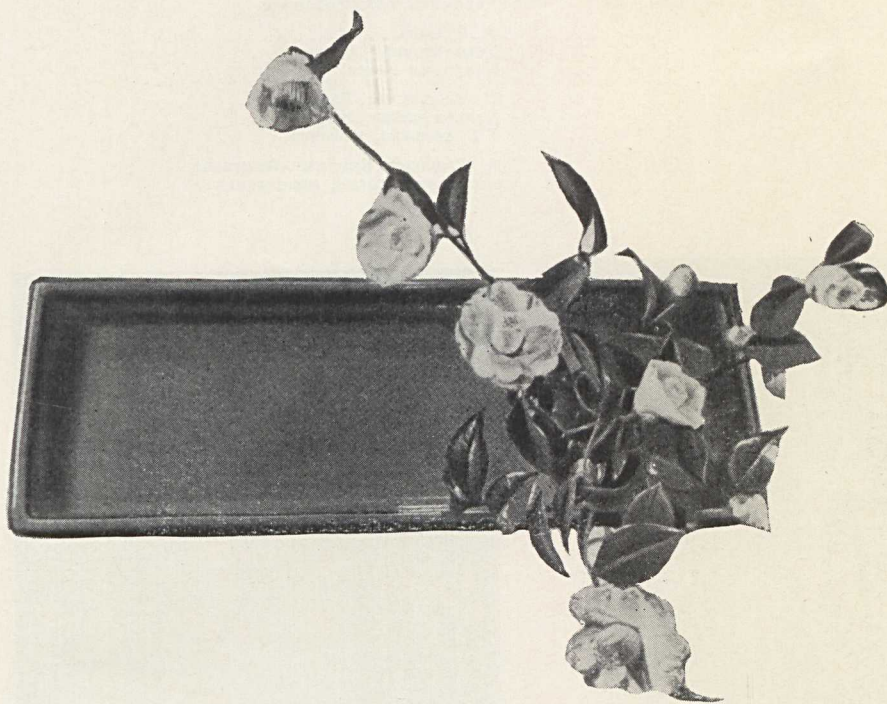
Существует определенный, выработанный практикой порядок составления букетов. Например, в букете всегда должны быть очевидны три точки: высшая, средняя и низшая по отношению к поверхности вазы, то есть треугольник. Форма, цвет и величина вазы должны соответствовать материалу, составляющему букет. Например, в круглые по форме вазы подбираются цветы и листья с острым рисунком и шершавыми поверхностями; темные по цвету вазы сочетаются со светлыми по тону цветами, яркие — с блеклыми. Высокие, узкие по форме вазы — с мелкими цветами и тонкими, округло изогнутыми ветвя-



ми. В большие вазы ставят цветы и листья больших форм. В плоских, мелких вазах цветок крепится с помощью кендзана, при этом обязательно должна быть видна поверхность воды.

Мастера икебана, как правило, избегают сложных, вычурных букетов с множеством компонентов. Они стремятся подчеркнуть красоту естественной формы живой природы, может быть, именно поэтому асимметрия композиции является одним из ведущих принципов этого своеобразного искусства.

В икебана учитывается также целый комплекс субъективных и объективных обстоятельств, взаимно связанных: время года, время дня, цель и назначение букета, освещенность помещения, внутреннее убранство. Например, зимние букеты составляются из более ярких и светлых по тону цветов, чем летние; нередко в это время года цветы сочетаются с ветвями сосны и других хвойных пород деревьев. Летние букеты составляются из цветов более блеклых и нередко размещаются в плоских вазах с открытой поверхностью



воды. Весенние букеты состоят из ветвей цветущей вишни — сакура, персика. Букеты, предназначенные для дневного убранства стола или помещения, обычно бывают более яркими, чем вечерние. Если помещение, для которого предназначен букет, открытое, букеты делаются более сложными и состояются из многих, крупных компонентов. Небольшие и замкнутые помещения требуют простых, менее сложно составленных букетов.

Мастера икебана считают, что каждый букет может вызвать у зрителя определенное настроение и ассоциации. Это как бы концентрированное выражение чувств художника, переданных с помощью природы. Яркий букет из красных камелий в сочетании с крупными гладкими листьями и тонкими изогнутыми стеблями трав создает радостное, приподнятое настроение, речные лилии в плоской низкой вазе — впечатление летнего зноя, покоя, тишины. Букет из пушистых сосновых ветвей с белыми и розовыми гвоздиками и изогнутыми ветвями деревьев, покрытыми серебряной краской, создает ощущение холодной

торжественности. Такой букет обычно делают зимой, в праздник Нового года.

В настоящее время икебана продолжает оставаться одним из популярных и массовых видов искусств в Японии. Выставкам икебана отводятся специальные помещения, они широко рекламируются. Почти каждый месяц они бывают в крупных универмагах и пользуются не меньшей популярностью, чем художественные выставки. Во время сезонных выставок икебана в залах проводятся семинары, консультации для любителей этого искусства.

В Японии насчитывается более 2 тысяч школ икебана и несколько высших учебных заведений, которые занимаются распространением теоретических и практических основ этого искусства. Школы, как правило, частные, платные, они имеют в своем распоряжении небольшие выставочные помещения, классы для занятий и даже свои печатные органы. Во многих предприятиях, учреждениях и школах имеются кружки икебана, где преподаются элементарные практические навыки это-

го искусства. Наиболее популярные и авторитетные школы — Адати и Софу, которые имеют свои колледжи, где наряду с основной специальностью — оранжированием цветов — преподают художественные дисциплины: живопись, эстетику и т. д.

К сожалению, в некоторых школах в последнее время наблюдается сомнительное «экспериментирование». Живая природа подменяется кусками ржавого железа, проволокой, мешковиной и т. д., которые кладутся в основу абстрактной икебана. Это, безусловно, полный отказ от основных эстетических принципов этого древнего благородного искусства. Однако, к счастью, таких школ немного, и такие эксперименты не пользуются успехом у широких народных масс, любящих свое национальное искусство, бережно сохраняющих его традиции.

Замечательное искусство икебана воспитывает в человеке любовь к природе, внимание к красоте, естественности и простоте. Надо ли удивляться, что в последнее время оно приобрело большую популярность и за пределами Японии.

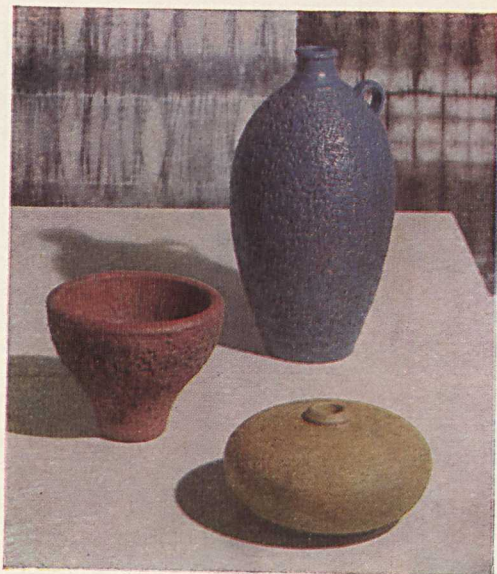
с юбилейной выставки

А. Лауцис.
Декоративные вазы.
Керамика глазурованная.

Э. Рэзметс.
Декоративные фигуры.
Каменная масса.

Э. Ханзен, Б. Томберг.
Декоративные ткани.
Х/б, полотно, набивка.

А. Стошкус. Витраж «Фантазия
космоса». Стекло, пластцемент.



На выставке «25 лет Советской Литвы, Латвии, Эстонии», демонстрировавшейся в Москве зимой этого года, художники декоративно-прикладного искусства, как всегда, продемонстрировали умение органически сочетать национальные традиции культуры с острым чувством современности.

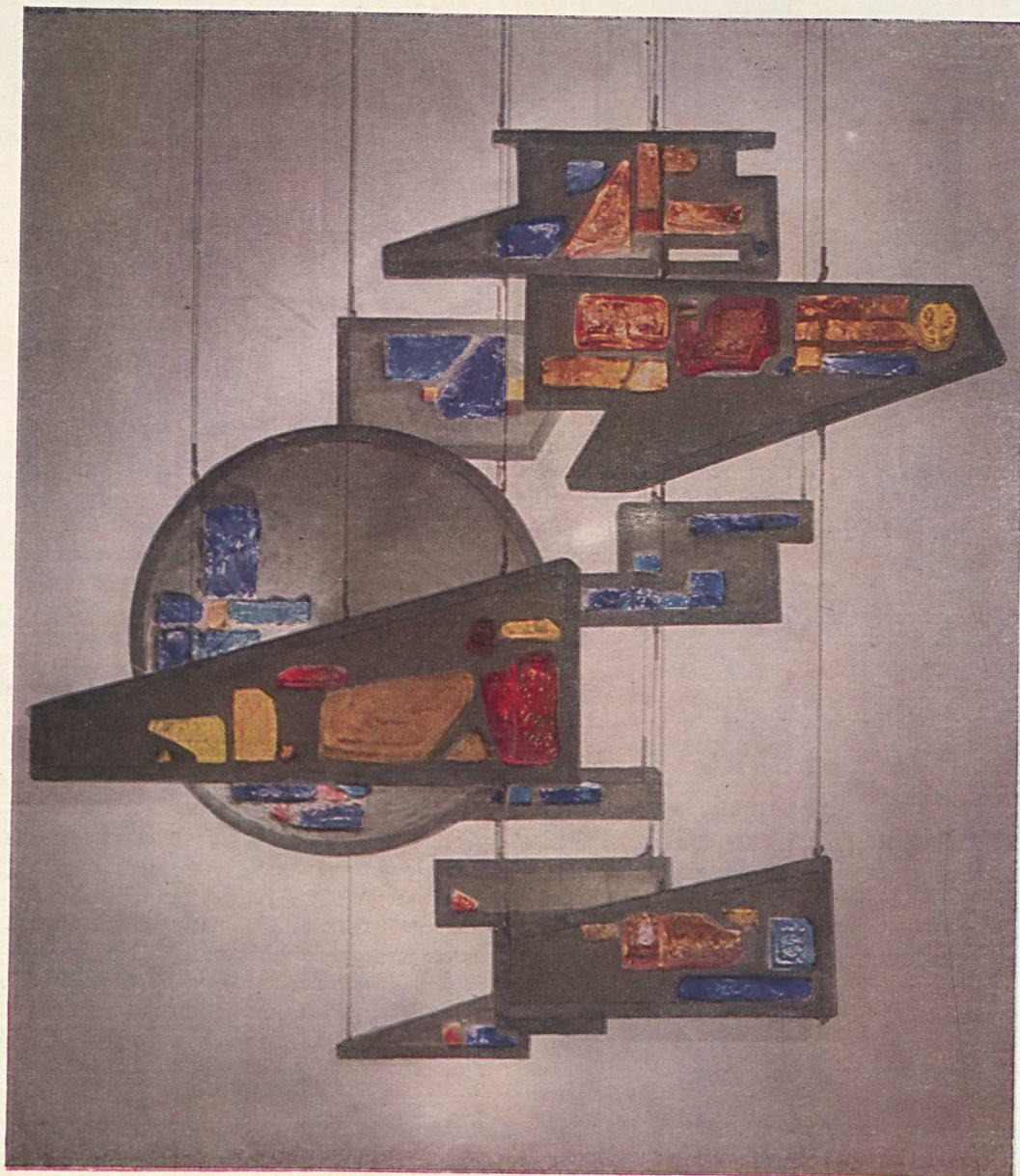
Выставка убедила, что архитекторы имеют в лице мастеров Прибалтики блестящих соавторов в проектировании интерьера жилых и общественных зданий, способных значительно обогатить своим творчеством язык собственно архитектурных форм.

Это хочется подчеркнуть, ибо довольно распространено мнение, что архитектор является главным и единственным автором, который сам способен и обязан осуществить все оформительские задачи в интерьере зданий и в градостроительстве.

Эта теория все более опровергается успешным развитием различных отраслей декоративно-прикладного искусства Литвы, Латвии и Эстонии. Целеустремленные поиски и эксперименты, глубокие знания и мастерство этого большого отряда советских художников иногда дают подлинные открытия, важные для всего искусства, в том числе для архитектуры.

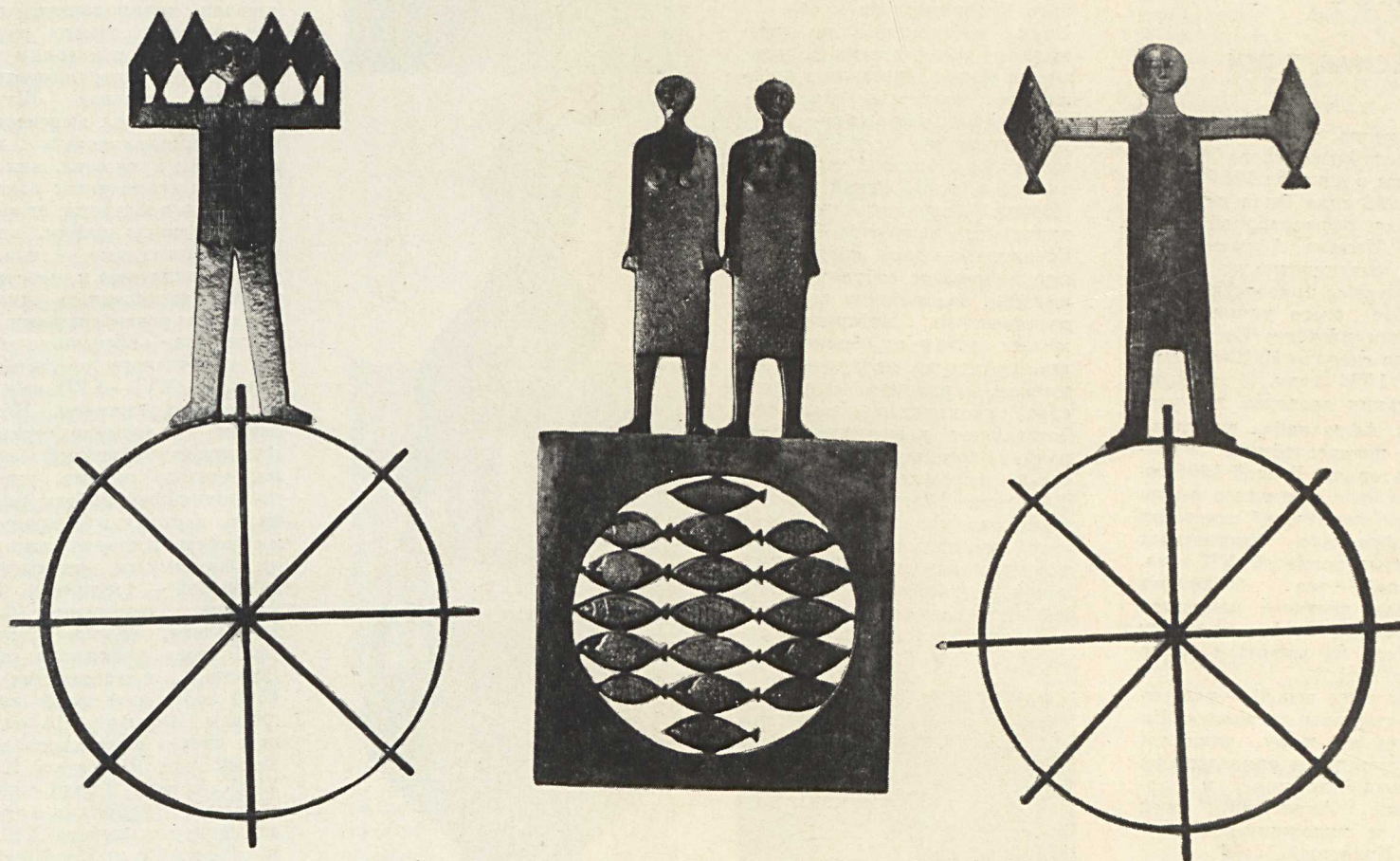
Возьмем, например, литовский витраж. Мы стали свидетелями не просто возрождения этого вида монументального искусства, но бурного развития его в новом качестве, согласно современным эстетическим теориям и с использованием научно-технических достижений. Пространственно-пластическое построение композиции в витраже, экспрессивное решение цвета, применение скотного стекла, пластцемента и разных приемов искусственного подсвечивания — чтобы открыть эти новые возможности витража и превратить его в синтетическое искусство, нужны были усилия целой школы художников-специалистов.

Тот же процесс углубления специализации декоративно-прикладного искусства как путь к синтезу с архитектурой наблюдается и в других жанрах прибалтийского искусства и дает отличные результаты.



С. Раунам. Настенное панно. «Рыбаки»
Кованый металл.

М. Соостер-Валк. Материнство.
Шамот.





Фрагменты блюдец с орнаментальной росписью на основе арабской вязи «куфи» и «наски». Афрасиаб. X в.

АФРАСИАБ, X ВЕК А. С.

В Ташкенте, в небольшом зале Республиканского музея искусств в декабре 1965 — январе 1966 года была открыта выставка афрасиабской керамики. Начало Афрасиаба — первое тысячелетие до нашей эры. Впервые археологическое описание этого уникального городища древнего Самарканда было сделано В. Вяткиным еще в 1926 году. В течение нескольких десятков лет раскопки Афрасиаба ежегодно дают интереснейший научный материал. Весной 1965 года в газетах появилось сенсационное известие об открытии на Афрасиабе прекрасных настенных росписей VII века. Афрасиаб — это бездонная кладовая древнего искусства Узбекистана. А каждому экспонату на выставке ровно тысяча лет!

Авторы этих вещей — талантливые гончары древности. Но открыли их миру, дали им второе рождение археологи из института истории и археологии Академии наук УзССР и художник-реставратор Р. Кривошей.

Из обильной коллекции самаркандской керамики, накопившейся за десять сезонов полевых работ Самаркандской археологической экспедиции, была отобрана для экспозиции только керамика X века. Это — 50 изделий самых различных форм и размеров: кувши — кувшины для воды красной глины, блюда, расписанные изящной арабской вязью в терракотовых, оливковых, лазурных тонах.

Самаркандская экспедиция вскрыла целый квартал керамистов-ремесленников. Материалы раскопок дают возможность говорить о том, что в древнем Самарканде керамика была одной из развитых отраслей ремесла. Разнообразие форм, богатство рисунка, великолепно найденные колористические сочетания, тонкий черепок выдвигают афрасиабскую керамику X века на одно из первых мест мира. Материалы самаркандской археологической экспедиции — не только достояние истории, они принадлежат и современности.

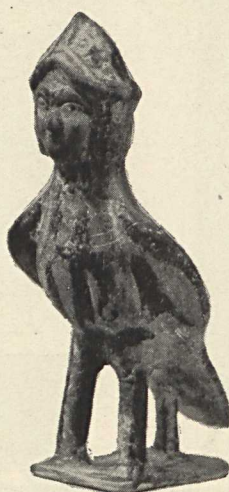
Следует всячески приветствовать инициативу создания подобных выставок, ибо они — лучшая школа для наших художников-керамистов.

ИСКУССТВО ИРАНА

С. Масляницкая

Искусство Ирана... Невольно вспоминаются роскошные ковры, драгоценные, затканые золотом и серебром ткани, красочные миниатюры, переписанные изящными почерками старинные персидские рукописи. В экспозицию, развернутую в залах Государственного музея искусства народов Востока (февраль — апрель этого года), вошло более 250 произведений иранских мастеров из собраний Музея, а также из фондов Государственного Эрмитажа и Государственного Исторического музея.

Двумя небольшими, но чрезвычайно интересными коллекциями было представлено древнейшее искусство Ирана — коллекцией керамики III—I тысячелетий до н. э. и луристанских бронз I тысячелетия до н. э. Об одной из блестящих страниц истории иранского искусства — эпохе Сасанидов — дает представление небольшое собрание сасанидских памятников из Государственного Исторического музея: литая серебряная чаша, геммы из халцедона, гематита, сердолика. Большинство экспонатов выставки составляют памятники декоративно-прикладного средневекового искусства Ирана XII—XIX веков. Здесь наибольшее внимание привлекает прежде всего уникальная коллекция иранской керамики XII—XIX веков из собрания ГМИИВ. Подобны изделиям из драгоценных металлов кера-



6



1



2



красочные миниатюры восточных рукописей: фигурки людей, животных очень органично вписываются в изысканные ритмы орнаментальных композиций. В какой бы технике ни выполнялись произведения средневековой иранской керамики, они всегда поражают удивительным совершенством форм. Обычно предельно простая, лаконичная форма подчас усложняется. Стройное тулово кувшина неожиданно заканчивается своеобразно стилизованной петушиной головой, а иногда сосуда для воды или вина делаются в виде фигур животных или птиц. На выставке показан великолепный образец изделий такого рода — сосуд в виде птицы-симург с прекрасно моделированной женской головой. Широко представлены на выставке такие прославленные виды иранского искусства, как ткачество и ковроделие: золотистые, чуть поблекшие от времени полотнища парчи, знаменитые шелковые «лицевые» ткани, шелковые и шерстяные ковры, украшенные стилизованными растительными узорами. Это — блестящие образцы утонченного искусства Сефевидов (XVI—XVII вв.). Старинные рукописи... Пожелтевшие от времени страницы испещрены изящной вязью персидского письма, украшены тончайшей работы заставками, концовками, красочными яркими миниатюрами. Среди показанных на выставке рукописей — подлинные жемчужины: сочинения Саади 1440 года, «Хамса» Низами 1491 года, «Золотая цепь» Джами, переписанная в 1519 году известным каллиграфом Мир-Али. На отдельных листах экспонировался и целый ряд миниатюр XVI—XVII веков. Среди них — «Портрет старика» работы знаменитого мастера XVII века Реза Аббаси. Необычайная устойчивость древних традиций ясно чувствуется и в искусстве Ирана XVIII—XIX веков. Особенно четко это влияние замечается в искусстве иранских лаков. Футляры для зеркал, бритвы, пеналы для тростниковых перьев, шкатулки, сделанные из папье-маше, украшены росписью, которая живо напоминает миниатюру и тонкостью рисунка, и сюжетами, а часто и композицией.

1. Чаша с росписью люстром. Рей. XIII в.
2. Кувшин с росписью люстром. Рей. XII—XIII вв.
3. Сосуд в виде бутылки с росписью люстром. XII—XIII вв.
4. Сосуд в виде сказочной птицы-симурга. Рей. XII—XIII вв.
5. Ваза с подглазурной росписью. Султанабад, XIV в.
6. Фаянсовый изразец с подглазурной росписью. XIX в.

мические чаши, кувшины, вазы, украшенные росписью. Мягкие отблески воспевают на поверхности желтоватого люстра, и в этом неровном мерцании особенно живыми, трепетными кажутся поразительные по тонкости исполнения узоры. А изящные тонкостенные фаянсовые чаши с росписью эмалевыми красками невольно напоминают

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФОНДЕ

И. Зубок, директор
Центрального салона
Художественного фонда СССР

В связи с расширением выпуска произведений и изделий прикладного искусства, введением новых форм их продажи (в кредит и на комиссионных условиях, а также продаж произведений искусства на экспорт), Художественный фонд СССР проводит подготовительную работу к открытию в г. Москве новых помещений Центрального салона.

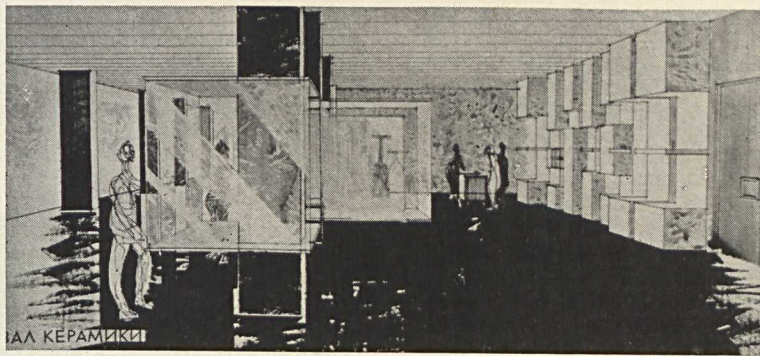
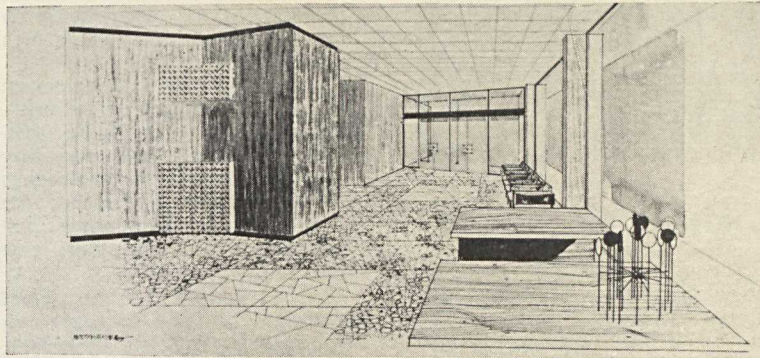
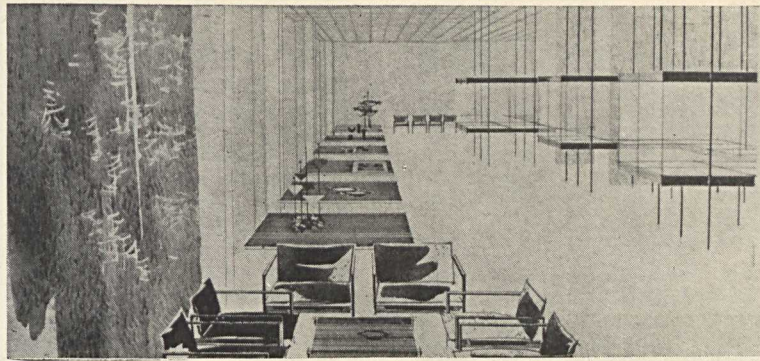
Наличие их позволит на должном уровне пропагандировать и продавать произведения живописи, эстампы, скульптуры и изделия декоративно-прикладного искусства.

Возрастет роль салона как центра по оказанию практической и методической помощи периферийным художественным салонам. Усилятся борьба с безвкусицей во всех ее проявлениях, больше будет передвижных выставок-продаж в районных центрах, колхозах и совхозах.

Увеличится не только межреспубликанский обмен выставками-продажами. Художественный фонд СССР начал организацию подобных обменов с социалистическими странами. Выставка-продажа произведений советских художников и народных мастеров будет проведена в Праге, а чехословацких художников — в Москве. Продажа произведений советского искусства внешнеторговыми объединениями Министерства внешней торговли будет увеличиваться с каждым годом. Только в 1965 году 35 стран купили у нас произведения живописи, графики, скульптуры. Наш Салон посетили более 115 представителей зарубежных фирм. Совместно с Министерством культуры СССР и Министерством внешней торговли СССР организованы выставки-продажи живописи и графики во Франции, Чили, Японии, Иране, Бельгии, Англии и США.

Сейчас наш коллектив готовится к открытию Центрального салона в доме № 15 по Кутузовскому проспекту в Москве, где в пяти обширных залах мы будем экспонировать и продавать произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, создаваемые художниками всех союзных республик.

Авторы проектов здания, оборудования и убранства интерьеров нового Салона московские архитекторы Л. Голубовский, А. Корабелников, А. Кузьмин, Т. Мазурук в творческом сотрудничестве с архитекторами и художниками Литвы, Латвии и Эстонии и коллективами производственно-творческих комбинатов Художественного фонда СССР создали оригинальный по замыслу архитектурно-художественный проект, учитывающий условия показа и продажи художественных произведений. Архитекторы-художни-



ки А. Кибранцас, М. Гундарс, Г. Богданас, Б. Томберг поразному оформили интерьеры каждого зала.

Общая площадь залов в 1400 м² дала возможность создать умело организованную современную экспозицию. Посетители Центрального салона смогут в спокойной обстановке ознакомиться с произведениями искусства, пользоваться консультациями искусствоведов, художников и продавцов. В вечерние часы залы салона будут свободно просматриваться с улицы сквозь остекленные витринные проемы, высота которых 4,5 метра, а общая длина по фасаду 120 метров.

В Центральном зале (архитектор-художник А. Кибранцас), в специальных стеклянных витринах и горках мы покажем ювелирные украшения, изделия из металла, янтаря, кожи, дерева, пластмассы и сувениры из различных материалов. Этот зал украсит витраж из цветного стекла литовских художников К. Моркунаса и С. Казимирайтиса.

В зале графики, оформляемом по проекту архитектора-художника Г. Богданаса, будут экспонироваться уникальные произведения, выполненные акварелью, пастелью, темперой. Любители советской графики смогут широко познакомиться с интересными работа-

ми художников Москвы, Ленинграда и всех союзных республик. Мы предложим им альбомы офортов, эстампные подборки автолитографий, линогравюры и ксилографии. Тут же будут продаваться эстампы, выпускаемые тиражами от 20 до 300 экземпляров, каждый за специальной сигнатурой и подписью автора. Художественная общественность сможет создать здесь клуб коллекционеров эстампов.

Совсем по-иному будут показаны коллекции и подборки репродукций (в листах) произведений русских и советских художников, монографии о них, альбомы репродукций, художественные открытки, книги и периодические издания по изобразительному и декоративному искусству.

В специальном зале, спроектированном известным эстонским архитектором-художником Б. Томбергом, на трансформирующихся стендах разместится выставка живописи. Здесь будут демонстрироваться кинофильмы о творчестве художников, читаться лекции по изобразительному искусству, посетители будут встречаться с художниками. Все это явится действенной пропагандой советского искусства, формой воспитания эстетических вкусов.

Б. Томберг спроектировал так-

же зал, где на специально оборудованных полках и стендах будут показаны изделия из керамики профессиональных художников и народных мастеров. В зале скульптуры, спроектированном архитектором-художником М. Гундарсом, разместятся скульптурные портреты, композиции, барельефы, пластины, созданные в различных материалах, а также монументальные произведения, настольные скульптуры и мелкая пластика.

При Салоне будет работать отделение «Посылторга». По заявкам художников и коллективов художественной самодеятельности мы будем отправлять (в первую очередь в отдаленные места Дальнего Востока и Крайнего Севера) наложенным платежом краски, кисти, инвентарь и различные материалы, а также эстампы и изделия декоративно-прикладного искусства. Помимо торгового центра на Кутузовском проспекте, на улице Чайковского будет открыт специальный Салон по продаже произведений на экспорт. Оборудование для него изготовлено мастерами Таллинского художественно-производственного комбината по проекту Б. Томберга.

Проект интерьеров салонов на улице Чайковского. (два верхних снимка) и на Кутузовском проспекте.

ВЕЧЕР ПАМЯТИ ФЕРНАНА ЛЕЖЕ

Центральный Дом архитектора Союза архитекторов СССР в марте этого года устроил вечер, посвященный памяти выдающегося французского художника-коммуниста Фернана Леже в связи с 85-летием со дня его рождения. Вступительное слово о жизни и деятельности Ф. Леже сделала искусствовед Л. Жадова. Со своими воспоминаниями о художнике выступили Л. Брик и В. Катанян. Большой интерес у присутствовавших вызвало письмо Леже, которое он адресовал советским художникам, посетившим Париж в 1948 году в связи с открывшейся там советской выставкой. Это письмо прочитал на вечере Секретарь Союза художников СССР К. Рождественский.

О значении творчества Леже для современного искусства говорили архитектор А. Стригалева и художник А. Гончаров. Вечер закончился показом диапозитивов с работами Ф. Леже. Участники вечера послали телеграмму жене художника Надежде Ходасевич.

ПЕРВЫЕ ДИЗАЙНЕРЫ ЛАТВИИ

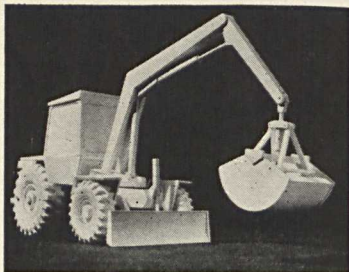
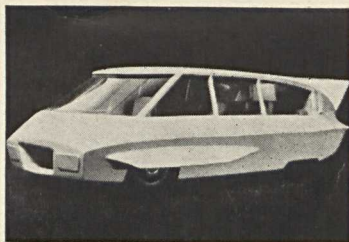
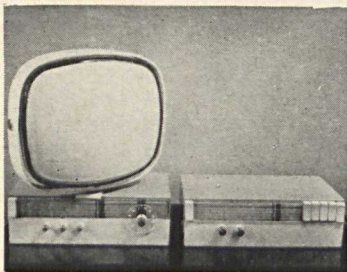
Г. Дубин (Рига)

В апреле в Риге состоялся первый в Латвии выпуск дизайнеров. Одиннадцать слушателей вечерних курсов художественного конструирования при Государственной Академии художеств Латвийской ССР защищали свои дипломные работы.

Выпускники представили проекты изделий, которые либо предназначены для внедрения в промышленность республики, либо связаны с возможной перспективой ее развития. Диплом с отличием вручен И. Круссу, научному сотруднику Академии наук Латвийской ССР. На основе оригинально сконструированного универсального шасси и существующих стандартных деталей он создал комплект из нескольких небольших передвижных аппаратов простой, строгой формы (приемник, телевизор, магнитофон, патефон, звуковой усилитель). Каждый из этих аппаратов может быть приобретен отдельно, однако при этом конструктивное, стилевое и цветовое единство не будет нарушено.

Художественная общественность республики собирается принять первый отряд дизайнеров Латвии в свой творческий Союз.

1. 2. И. Крусс. Комплект радиоаппаратуры.
3. Л. Куртен. Пульт внутренней связи.
4. А. Эйсерг. Быстроходный микроавтобус-экспресс.
5. В. Хаас. Универсальный погрузчик.



НОВОСТИ ИЗ ЛЬВОВА

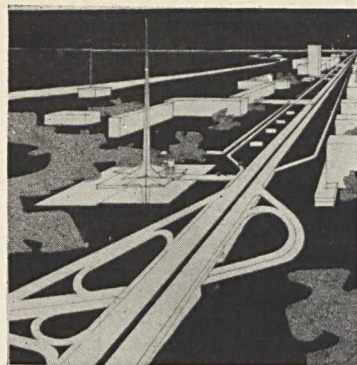
Львовское областное управление торговли в апреле, накануне туристского сезона, организовало выставку под названием «Львовский сувенир». Выставка показала, что сувениры, удовлетворяющие современным требованиям, выпускаются лишь теми предприятиями, где активно работают художники. Очевидно, в работу над сувенирами должен включиться сильный творческий коллектив львовских художников, чтобы наладить централизованное руководство и художественный контроль над выпуском львовских сувениров. Недопустима практика утверждения образцов каких бы то ни было львовских сувениров в Киеве или трускавецких сувениров — в Эстонии.

Осуществляя взаимный обмен между музеями социалистических стран, Львовский музей этнографии и художественных промыслов передал Будапештскому этнографическому музею ряд интересных экспонатов конца XIX — начала XX века. Сейчас готовятся к отправке в Будапешт комплекты украинской народной одежды со Львовщины, сельскохозяйственные орудия, рыболовные снасти, охотничьи принадлежности, гончарные изделия с Гуцульщины, Полесья и Львовщины.

Во Львовском государственном институте прикладного и декоративного искусства 19—23 апреля 1965 г. проходила VII научная конференция, посвященная итогам творческой, научно-исследовательской и методической работы кафедр института за 1965 г. В докладах, заслушанных на секции художественного текстиля, много внимания было уделено использованию элементов украинского народного искусства в современной одежде и тканях, а также состоянию развития современного украинского коврового промысла. Интересные доклады были прочитаны об истории украинской художественной керамики, о планировании интерьеров современных жилых домов колхозников и пр.

ПО ДОРОГЕ В МОСКВУ

Проект оформления шоссе Аэропорт Домодедово—Москва
В. К.



Мы хотим рассказать о новых произведениях монументального искусства. Они пока еще только в макете.

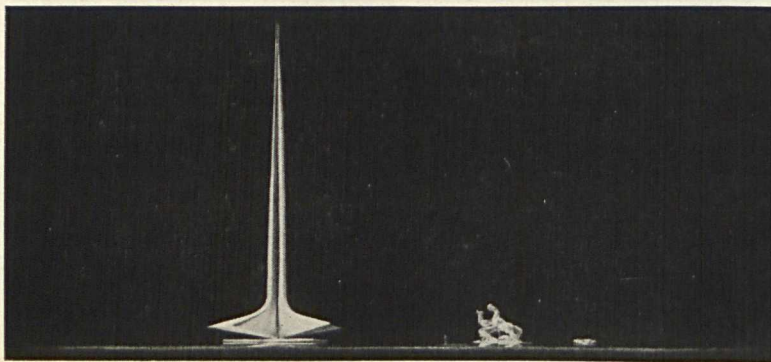
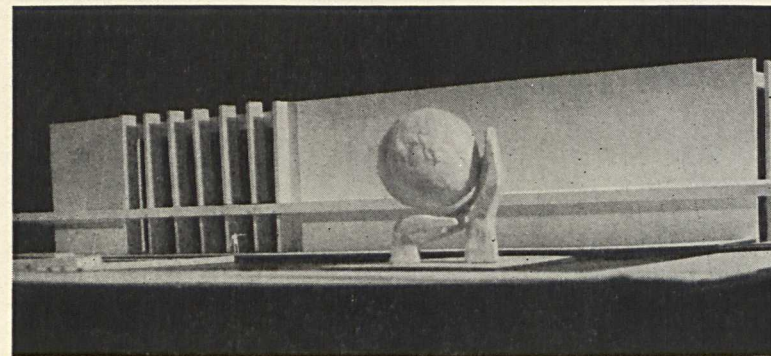
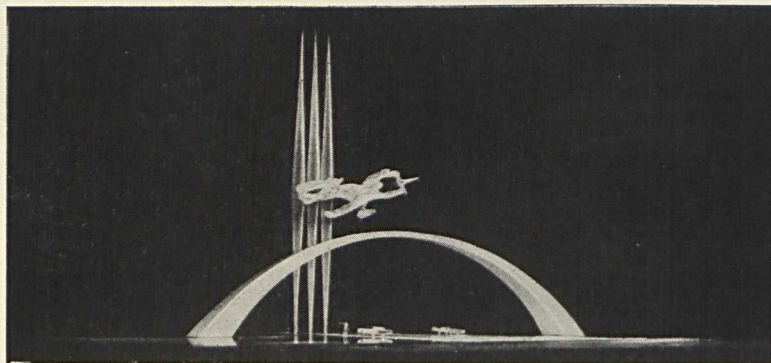
Речь идет об оформлении шоссе Аэропорт Домодедово—Москва. По генеральному плану в течение двух-трех лет эта магистраль приобретает первостепенное значение. Два полотна проезжей части, интенсивное двухстороннее движение...

По поручению Пролетарского райкома партии Москвы авторский коллектив (архитекторы Г. Тер-Саадов, А. Некрасов, А. Чернышев, художник В. Струев, скульпторы В. Герасимов и В. Никифоров) выполнил эскизный проект монументального и архитектурного оформления этого шоссе (фото 1).

Общий замысел складывается из трех оригинальных композиционных тем. При въезде в столицу со стороны аэропорта будет стоять триумфальная арка со скульптурным изображением космонавта (фото 2). Следующей будет скульптурная композиция «Берегите Мир» (фото 3).

И, наконец, завершающее звено — архитектурно-пространственная композиция «Колос Октября» (фото 4).

Проект решен в условных формах, где тема космоса, тема освоения космического пространства, звучит четко и ясно. Осуществление этого проекта планируется через два года.





ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ
ШПАЛЕРЫ В ЭРМИТАЖЕ

ОБРАЗЦОВОЕ ИЗДАНИЕ

М. Фелкель

Недавно на прилавках наших магазинов появился альбом «Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже», выпущенный совместно издательством «Артис» в Праге и ленинградским отделением издательства «Советский художник»¹. Альбом посвящен замечательным памятникам декоративно-прикладного искусства эпохи Возрождения — стенным коврам немецкого, французского и фламандского производства конца XV — первой четверти XVI века, хранящимся в Государственном Эрмитаже в Ленинграде.

Этот альбом представляет собой один из выпусков в многотомном издании памятников искусства Эрмитажа, принятом «Артией». Эрмитажному собранию шпалер и гобеленов принадлежит ряд редчайших экспонатов, еще никогда должным образом не воспроизведенных в художественно-репродукционных изданиях. Эти шедевры почти неизвестны за границей, и появление их первой публикации в высококачественных цветных репродукциях будет несомненно пользоваться успехом на мировом книжном рынке. Рецензируемая книга — это «монография-альбом», широко распространенный сейчас за рубежом смешанный тип издания, в котором устанавливается определенное равновесие между текстовой частью и иллюстрациями.

Современный читатель уже не удовлетворяется старым типом монографии по искусству с объемистым текстом и отдельными черно-белыми иллюстрациями. Он прежде всего хочет видеть интересующие его произведения, причем в цветных репродукциях, в наиболее полноценной передаче, которую невозможно заменить никакими литературными описаниями.

Книга «Западноевропейские шпалеры» начинается вступительной статьей хранителя эрмитажного собрания шпалер Н. Бирюковой, в которой кратко излагается история этого собрания, описывается техника шпалерного производства и дается анализ двадцати двух памятников. Часть текста вынесена непосред-

венно в основной, альбомный раздел издания: краткий комментарий сопровождается почти каждой иллюстрацией. Набор текста выполнен красиво и современно, со сдвигом полосы набора вправо. Хорошо найдено отношение полосы набора и формата страницы, прямого шрифта и курсива, наборных инициалов и основной массы текста. Работникам наших издательств и полиграфии необходимо обратить на это внимание, так как на проходившей летом 1965 года международной выставке искусства книги в Лейпциге низкая культура набора была отмечена как недостаток, присущий всем нашим изданиям по искусству.

Альбомная часть состоит из 130 отличных цветных репродукций, в основном представляющих фрагменты шпалер; именно многочисленные фрагменты и определяют собой «лицо» книги, ее характер, показу фрагментов подчинена вся конструкция, все построение альбома.

Культура издания фрагментов принадлежит к числу интереснейших завоеваний искусствоведческой науки. Единственная возможность здесь приблизиться к ощущению оригинала — это, выделив отдельные фрагменты или детали, воспроизвести их крупным планом, то есть в натуральную величину или максимально приблизившись к ней. Крупно воспроизведенный фрагмент часто в состоянии дать наиболее впечатляющее представление как о живописной структуре, так и о поэтическом духе картины.

Издание фрагментов картины, скульптуры или произведения декоративно-прикладного искусства соответствует их рассмотрению с близкого расстояния по частям. Кроме того, выделение фрагментов имеет большое научное, учебное и воспитательное значение, так как при этом взгляд зрителя активно направляется и фиксируется на многих особенностях мастерства, на таких деталях и тонкостях, которые обычно ускользают от внимания при осмотре произведения в целом. Фрагмент прежде всего должен быть умело выбран, он должен быть, что называется, «увиден» и композиционно построен.

Другое направление фрагментирования — это специальное заостренное выявление фактуры и материалов произведения и почерка художника. При этом композиционная «картинность» может и отсутствовать.

И для композиционного фрагментирования, и для активного выявления фактуры и материалов необходимо сочетание глубоких искусствоведческих знаний с проникновенным взглядом художника. Так как у нас в настоящее время крупные художники и искусствоведы во внутрииздательской работе за редким исключением практического участия не принимают, то все выполнение фрагментов, как правило, целиком оставляется на усмотрение издательских фотографов. Как известно, у

нас специалистов по фотографированию произведений искусства нигде не готовят. Наши фотографы за редким исключением это кустари-самоучки, и даже наиболее квалифицированные из них не имеют необходимого художественного и искусствоведческого образования.

Альбом «Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже» по продуманности показа деталей стоит на высоком уровне. Цветные фотографии шпалер и макет альбома выполнены известными специалистами по фотографированию скульптуры и декоративно-прикладного искусства пражскими искусствоведами-фотографами В. и Б. Форманами.

Если не считать фронтисписа, то все цветные иллюстрации занимают правые половины разворотов книги.

На правых страницах сосредоточена основная изобразительная нагрузка, на каждой из них размещается либо по две-три цветные репродукции среднего размера, либо один крупный фрагмент, который полностью или почти полностью занимает страницу. Левые же половины разворотов оставлены свободными, светлыми, здесь всего несколько строчек текста и внизу — вышеупомянутые служебные репродукции, отпечатанные «в полсилы», серой краской. Они представляют общие виды шпалер, на которых цветными прямоугольными плашками выделены те самые участки, которые воспроизведены справа на развороте. Это позволяет сразу же определять место данной детали в общей композиции шпалеры, соотнести часть с целым. Контраст между левой светлой и правой «нагруженной» страницами разворота не нарушается и тем, что репродукции французских шпалер начала XVI века, имеющих фризную композицию (табл. 26, 33, 38), частично переходят с правой страницы на левую.

Большая часть воспроизведенных в альбоме фрагментов, в том числе все крупные, размещена на странице без полей, «на вылет». Заимствованный из журнальной верстки и в последнее время часто практикующийся в книгах прием размещения репродукций без полей соответствует характеру фрагментов, «вырезок» из композиции. Белое или иное поле вокруг репродукции играет в некоторой степени роль рамы вокруг картины. Оно как бы замыкает композицию, подчеркивает ее законченность. Рассматривая же фрагмент, воспроизведенный в образ, «на вылет», мы чувствуем, что это только часть композиции, которая продолжается и за пределами репродукции.

В репродукциях великолепно передана характерная для шпалер рубчатая фактура поверхности, мы отчетливо различаем рисунок шерстяных и шелковых нитей, «зубцы» штриховки, которые создают переходы между тонами, приглушенный блеск золотой и серебряной отделки и даже повреждения, причиненные

коврам неумолимым ходом времени.

К недостаткам альбома, по нашему мнению, можно отнести некоторую пестроту его внешнего оформления. Отпечатанный в три краски титульный лист представляется несколько перегруженным, а золотой шрифт на титуле (хотя золото в данном случае взято неяркое и выглядит довольно деликатно) придает изданию излишне «роскошный» характер, который не вяжется с серьезным научным содержанием книги.

В заключение остается выразить сожаление, что с подобным ценным трудом выступает на международном рынке не наше, а чехословацкое издательство. Наше же участие в издании, помимо того, что текст к нему был написан сотрудником Эрмитажа, свелось к предоставлению оригиналов для репродуцирования. В качестве компенсации за это «Артис» выделила издательству «Советский художник» часть тиража альбома с текстом на русском языке.

на книжной полке

Ю. Овсянников, СКУЛЬПТОР В КРАСНОМ ХАЛАТЕ.

М., «Советский художник», 1965. 111 стр. с илл. Тираж — 9700.

Увлеченный пафосом произведений первых лет революции талантливого скульптора-фарфориста Наталии Яковлевны Данько, Ю. Овсянников попытался восстановить этапы ее жизни и творчества.

Повествование в книге идет в двух планах: главы, рассказывающие о поисках автором архивных документов, старых газет и журналов, перемежаются с главами, в которых описывается жизнь скульптора и печатаются воспоминания друзей, сотрудников, коллег-коллекционеров ее работ.

В своих фарфоровых фигурках 20-х годов Н. Данько воплотила образы участников революции. Красногвардейцы, агитаторы, партизаны, милиционеры, рабфаковки полны революционной романтики, силы, уверенности. Значительной была созданная ею серия фарфоровых портретов известных актеров, танцовщиков, поэтов. В творчестве Н. Данько находили отражение большие события нашей жизни. Да и сама она встает со страниц книги как человек необычайно интересный, энергичный, целиком поглощенный искусством. 25 лет она проработала на Государственном фарфоровом заводе в Ленинграде.

Не все равноценно в этой книге. Порой нельзя согласиться с некоторыми оценками автора и его выводами, с показом ряда произведений, иногда наивных по трактовке образов или повествовательно-натуралистичных, которые мы сегодня можем оценить лишь как творческие искания скульптора, как свидетельства этапов становления мастерства Н. Данько. Хотелось бы видеть в книге и более подробный художественный анализ

¹ Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже. Альбом. Прага, «Артис», 1965. 39 стр., 128 табл.

произведений: увлекаясь литературно-сюжетным описанием, автор книги не всегда раскрывает все богатство декоративных и пластических приемов Н. Данько. Тем не менее это не снижает значительности книги в целом, ценность которой в том, что стараниями автора оказалась прочитанной еще одна малоизвестная страница истории русского фарфора.

АРХИТЕКТУРА ЧЕХОСЛОВАКИИ. (С древнейших времен до наших дней). Прага, «Артия», 1965. 280 стр. с илл.

В Чехословакии сохранилось большое количество архитектурных памятников, многие из которых по праву принадлежат к лучшим образцам мирового зодчества. Романские замки, готические храмы, ренессансные дворцы и ратуши, затейливые дома горожан, построенные в XVII и XVIII веках, крестьянские хаты и сельские часовни — каждому из исторических зданий Чехии и Словакии уделяют авторы прекрасно изданной книги-альбома заботливое и любовное внимание. Памятники архитектуры авторы располагают в хронологической последовательности, группируя по типу и местонахождению.

Помимо информации исторического характера значительное место также посвящено проблемам современной архитектуры и строительства.

Книга-альбом подготовлена группой авторов и является итогом многолетней исследовательской работы. Вступительная статья — Олдржиха Старого. В книге имеется алфавитный указатель и исторический комментарий (на русском языке).

М. Ламарова. ЛЮДИ И ВЕЩИ. (Современная культура быта Чехословакии). Прага, «Артия», 1965. 206 стр. с илл.

Книга Милены Ламаровой знакомит читателя с последними достижениями чехословацких художников-прикладников, работающих над созданием предметов для жилого и общественного интерьера. Отдельные главы книги посвящены художественным изделиям из стекла, керамики, текстиля. Автор рассматривает и вопросы промышленного производства мебели. Особое внимание уделяется секционной сборно-разборной мебели, рассчитанной на индивидуальные вкусы (в последние годы ее выпускают в Чехословакии в большом количестве). Многочисленные черно-белые и цветные фотографии дают исчерпывающее представление об уровне современной художественной промышленности Чехословакии. Пражское издательство проявило большую оперативность, выпустив книгу, посвященную культуре быта, на русском языке. Книга, несомненно, вызовет большой интерес самых широких кругов читателей.

О НАЦИОНАЛЬНОМ ТКАЧЕСТВЕ В УЗБЕКИСТАНЕ А. Соколова (Ташкент)

Кажется, не надо уже никому доказывать, что узбекские национальные ткани глубоко своеобразны и чрезвычайно интересны.

Еще в 1960 году в Узбекистане существовало 58 ткацких артелей и цехов, где производились национальные ткани. Сейчас же в нашей республике только две фабрики. Правда, это крупные предприятия, выпускающие хорошую продукцию, там много работают над вопросами механизации производства, снижения себестоимости и т. д. Но ведь их только два! В таких же широко известных центрах, как Самарканд и Хива, Андижан и Байсун, Китаб и Ургута, ткани уже не производятся. Почему это произошло и что же, собственно, случилось? А произошло, начиная с 1960 года, многое, и прежде всего семь реорганизаций, ликвидаций, слияний. И как только ни назывались все эти многочисленные передачи из рук в руки художественных ремесел Узбекистана за эти 6 лет! И вот при передаче всех ткацких производств Совнархозу Средней Азии они прекратили свое существование. Что же, так и считать, что узбекское ткачество умерло и уже нельзя ничего сделать? Нет, не все еще потеряно, и помочь делу смогут прежде всего сами мастера-ткачи.

Для пояснения расскажем о судьбе двух центров производства бекасабов в Узбекистане — Ургуте Самаркандской области и Китабе Кашка-Дарьинской области. В обоих городках ткачеством занимались испокон веков, ремесло передавалось от отца к сыну. До революции существовали крупные цеховые объединения ремесленников, а в советское время — довольно большие ткацкие артели (в них было занято более 400 человек). Ткани производились в основном вручную, в традиционной манере. Они были добротными, недорогими; правда, качество крашения их оставляло желать лучшего. Когда летом 1962 года был получен приказ о ликвидации ручного ткачества, мастера погрустили-погоревали, но приказу подчинились. Они старательно, не поломав деталей, разобрали свои станки, а цехи закрыли на замок. И по сейчас есть станки — около 60 в Ургуте и 80 в Китабе, и по сейчас есть пустые производственные помещения...

Ургутские же и китабские бекасабы, как и вообще все национальные ткани, широко бытуют в Узбекистане, очень любимы народом. В каждом доме обязательно есть одежда из национальных тканей, а сейчас, когда их не хватает, узбеки покупают на халаты так матрасный, который хоть полосками напоминает милый сердцу, любимый с детства бекасаб. Пришло время исправить ошибки 1962 года.

Есть два реальных пути. Первый — организация ткацких цехов: в Китабе — при худо-



ЮБИЛЕЙ УЧЕНОГО

Исполнилось 75 лет искусствоведу Николаю Николаевичу Померанцеву, заслуженному деятелю искусств РСФСР.

21 марта общественность Москвы торжественно чествовала его в Государственном музее А. С. Пушкина. В адрес юбиляра было сказано много теплых слов и добрых пожеланий.

Товарищи по работе, архитекторы, искусствоведы, сотрудники музеев, представители различных организаций и учреждений, приветствуя Николая Николаевича, рассказывали о его многочисленных заслугах в открытии, описании и популяризации древних памятников отечественной культуры.

Начиная с 1918 года, когда он заведовал архитектурными памятниками Кремля, Н. Померанцев систематически принимает участие в экспедициях в центральные и северные районы страны. Он выявляет и изучает памятники древнерусского искусства, создает несколько музеев, чтобы поместить в них замечательные произведения народного и прикладного искусства прошлого. Здесь неповторимые образцы древнерусского шитья и

народных одежд, художественный металл и финифть, керамические изделия и резьба по дереву и камню.

Являясь много лет сотрудником Государственной Центральной художественно-реставрационной мастерской имени И. Грабаря, Николай Николаевич тесно связан с работой по реставрации различных памятников прикладного искусства. Его богатый опыт, энциклопедические знания всегда к услугам мастеров-реставраторов.

В 1964 году он организовал в Москве, а в 1965 году — в Ленинграде выставку «Русская деревянная скульптура», которая стала событием в культурной жизни страны. На этой выставке были показаны произведения, открытые Н. Померанцевым и его коллегами по мастерской.

Труды Н. Померанцева об усольской эмали, народной деревянной резьбе, о мастерах-чеканщиках XVI века, о памятниках московской архитектуры XV века, об архитектурных памятниках Калуги и т. д. высоко оцениваются специалистами. И не случайно Николай Николаевич является активным членом Ученого совета Научно-исследовательского института художественной промышленности.

На юбилейном вечере были исполнены музыкальные произведения Н. Померанцева. Юбилар сделал сообщение о своих изысканиях по истории создания ансамбля ростово-ярославских звонниц и колоколов, отличающихся замечательным музыкальным строем. Серьезное и глубокое знание музыки позволило Н. Померанцеву руководить воссозданием знаменитых ростовских звонов. Теперь ростовские звоны, записанные на грампластинки под руководством Н. Померанцева, разошлись по всему миру.

Редакционная коллегия и редакция журнала «ДИ СССР» желают Николаю Николаевичу Померанцеву доброго здоровья и дальнейшего неутомимого служения науке.

жественной фабрике «Худжум», в Ургуте — при Ургутском бытовом комбинате. Можно создать и самостоятельные ткацкие производства, подчиненные вновь организованному Управлению по производству национальных художественных изделий при Министерстве местной промышленности УзССР. Второй путь — заключение индивидуальных договоров с лучшими мастерами по линии Художественного фонда УзССР на поставку их изделий для продажи внутри страны и на экспорт (при снабжении мастеров сырьем хорошего качества). Менять ручное ткацкое оборудование на механическое не стоит. Полная ликвидация ручного ткачества в Узбекистане будет серьезной ошибкой. Уже через десяток лет мы будем искать мастеров, чтобы те вспомнили устройство станков-дуконов. Во всем

мире сейчас ценятся ручные работы, и это понятно. Фабрики выбрасывают на мировой рынок громадное количество тиражированных тканей на любой, самый изощренный вкус, а ручные ткани встречаются все реже, число же любителей их растет, ибо ткани эти оригинальны и красивы.

Возрождение народного искусства в республиках — дело сегодняшнего дня. Завтра-послезавтра может уже быть поздно. Сейчас не только в Китабе и в Ургуте, но и в Хиве, и в Андижане, и в Байсуне национальное ткачество еще не умерло, оно замерло, находится в летаргическом сне, и надо срочно его разбудить, иначе наступит смерть и на нашу долю останутся только похороны. А похороны, даже красивые, с громкими речами и оркестром — самое печальное на свете.

НОВЫЙ МУЗЕЙ В МЕХИКО

Л. Жадова

В прошлом году в Мехико был открыт комплекс новых зданий Национального музея антропологии. До недавнего времени археологические и этнографические коллекции музея находились в одном из старых барочных дворцов мексиканской столицы, который едва вмещал их, не позволяя создать современную экспозицию.

Новый музейный комплекс, построенный по специальной, научно разработанной программе, расположен на территории огромного парка, где находится знаменитая крепость Чепультапек. Крепость эта — исторический памятник борьбы мексиканского народа против североамериканского господства. В 1960 году, в связи со 150-летней годовщиной начала войны за независимость, здесь был построен Музей национальной истории. Таким образом, живописный массив Чепультапекского парка превратился в своеобразный культурно-просветительный центр. Каждый, кто побывал в Мехико, вероятно, помнит, как толпы жителей и гостей столицы устремляются в этот парк для отдыха, для осмотра знаменитых памятников национальной истории и культуры.

Автор нового здания исторической галереи, архитектор П. Васкес, является и ведущим автором проекта Национального музея антропологии. Музей назван антропологическим, так как эта наука играет в истории мексиканского народа, очень сложного по своему этническому составу, особенно важную роль. Антропология понимается в Мексике очень широко — как наука о культурных цивилизациях индейских народов прошлого и настоящего времени. По музейной программе главная цель нового комплекса, как пишет его директор Л. Де-Анда, — это «популяризация и пропаганда в самых широких слоях населения истории родной страны». Кроме того, задачей музея является также «сохранение, консервация, регистрация и классификация археологических, этнографических и остеологических коллекций музея, их научное изучение и публикация исследований»¹.

Национальный музей антропологии — лучшее в мире собрание художественных памятников доиспанской Америки: скульптуры, живописи, керамики, мозаики, ювелирных изделий и т. д.

Археологические коллекции музея начали создаваться с 1865 года, в период подготовки мексиканской революции. Как национальное музейное собрание они были оформлены уже в 30-е годы нашего столетия, после создания независимого демократического Мексиканского государства.

Новый музейный комплекс является синтетическим центром: научным, художественным, культурно-просветительным. В создании его принимала участие целая армия специалистов архитекторов, художников, скульпторов, археологов, этнографов, лингвистов, музееведов. Из разных областей страны были приглашены народные мастера, чтобы воссоздать в экспозиции точные копии народных жилищ.

Проектирование музея осуществлялось в соответствии с многочисленными функциями всего комплекса. Он состоит из 25 залов, расположенных в двух этажах общей площадью в 30 тысяч м². В нижних залах расположены археологические коллекции, в верхних — этнографические. Каждой из исторических культур отведены отдельные залы, экспонаты в которых располагаются хронологически. Распланированы залы так, что они независимы друг от друга и посетитель, пришедший посмотреть один из них, не должен проходить все остальные. Вместе с тем, поскольку двери всех залов выходят в один общий центральный вестибюль, есть возможность последовательного осмотра всех залов.

Огромная навесная крыша центрального полуоткрытого зала с бассейном опирается на один столб, украшенный бронзовыми рельефами работы известного мексиканского монументалиста Чавеса Морано. Этот зал, продолжающий традицию открытых дворов-патио, характерных для народной мексиканской архитектуры, является объединяющим центром всего комплекса.

В музейный комплекс входят также научные лаборатории и мастерские (6 тысяч м²), зал пробной экспозиции (1,5 тыс. м²), аудитория на 350 человек, читальня, библиотека из 250 тысяч томов, специальный школьный сектор с собственным проекционным залом и мастерскими для обучения школьников живописи и скульптуре. В музее находится электронно-вычислительный центр для работ по каталогизации памятников. Все помещения обеспечиваются кондиционированным воздухом, в каждом зале имеется специальное устройство для проведения свето-цветовых спектаклей в сопровождении музыки.

Новым в музееведении является своего рода «зал ориентации», в котором регулярно проводится синтетическая программа, которая ставит своей целью ввести зрителя в атмосферу Древней Мексики. В этих зрелищах-уроках используется дикторский текст, светотехника, музыка, акустические тексты, кино-и фото-проекция, архитектурные и скульптурные макеты. Музей ведет широкую пропагандистскую работу; здесь читаются циклы лекций, рассчитанных на самые широкие круги населения.



Бронзовый экран-перегородка «Истоки современного Мехико» (два верхних фото).

Деталь центрального пилона в главном зале музея.



¹ Museo nacional de Antropología «Artes de México», 1965, №№ 66—67, p. 68.

РУССКАЯ НАБОЙКА

XVII—XVIII веков

А. Червяков

Русские набивные ткани до настоящего времени привлекают внимание богатством рисунка, разнообразием и красочностью узорных построений, техническими приемами, мастерством исполнения. И недаром Лидия Ивановна Якунина — один из крупнейших специалистов по истории тканей и одежды — на протяжении всей своей научной деятельности увлеченно собирала образцы этого интересного вида декоративного искусства. Подбор, обработка и изучение собранного материала оказывали неоценимую помощь в ее повседневной исследовательской работе.

Основная часть собранных образцов набойки принадлежит к XVII—XVIII векам — времени наибольшего распространения этих тканей в обиходе. Набивные ткани шли на мужскую и женскую одежды, на головные уборы, употреблялись для убранства интерьеров, обивки мебели, из них шили культовые предметы и церковные одежды. Рисунок на такие ткани набивался вручную при помощи деревянных резных досок с вырезанным на них рельефным узором. При печати на ткани всегда оставались линии стыков, хотя края досок плотно подгонялись один к другому. Это хорошо видно на образце XVII века (фото 11).

Наиболее старыми и традиционными узорами в набойке были строгие, лаконичные, геометризованные или стилизованные орнаменты. Примером подобной народной набойки может служить маленький образец конца XVI — начала XVII века. На сплошном червчатом фоне размещены в шахматном порядке с изысканной простотой стилизованные макочки церквей. Несколько интересных в декоративном отношении образцов набойки с орнаментом из стилизованных трав и цветов свидетельствуют о большой жизненной наблюдательности мастеров-набойщиков и об умелом претворении ими виденного в своем творчестве.

Искусство набойки в XVI—XVII веках было столь высоким, что ею охотно пользовались и царский двор, и правящие сословия. В XVIII веке с изменением жизненного уклада, с началом массовой выработки отечественных дорогих тканей (ситцев, парчи и др.) набивные ткани все более переходят в низшие слои общества. Здесь они продолжают бытовать еще длительное время, сохраняя традиционные приемы печати и орнаментации.

В XVIII веке для набивания начинают применять резные валы, заполняющие узором всю ширину украшаемого куска холста. На образцах середины XVIII века, набитых подобным способом, нет характерных для набойки полос стыковки или некоторого смещения раппорта (фото 5). Несмотря на глубоко народ-

ную сущность огромного количества набивных узоров, в них всегда отражались общие художественные закономерности и господствующие изобразительные тенденции своего времени. Таков, например, образец набойки конца XVII века (фото 3), в котором чувствуется влияние стиля барокко. Даже традиционная полосатая набойка в XVIII веке усложняется вставкой в полосы различных орнаментальных завитков, букетиков, цветов (фото 10).

Влияние стиля классицизма видно в очень красивой по орнаментальному приему набойке конца XVIII — начала XIX века, по бледно-розовому полю которой в строгом порядке чередуются красные горошины и черные силуэты распластанных птиц (фото 9). Бытование в стране дорогих привозных тканей — шелковых, золотых, бархатных — не могло не сказаться на декоративном убранстве набивных тканей. Перенимая узоры с этих тканей, мастера заново перерабатывали и по-своему трактовали их применительно к набивному способу.

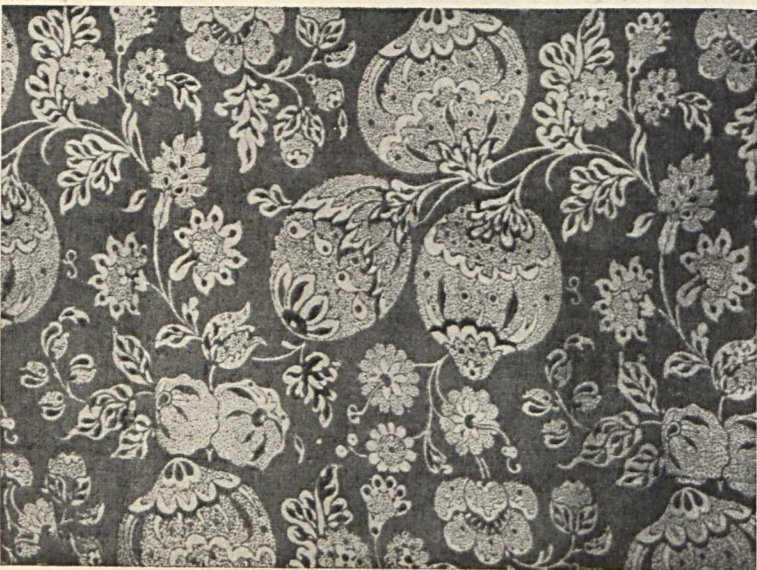
Образцом подобного подражания знаменитым итальянским тканям может служить часть набивной декоративной ткани XVII века (фото 7). Набойка с букетами красных гвоздик создана в духе распространенных в XVII веке восточных мотивов (фото 8). Любопытно отметить, что в Государственном Историческом музее хранится образец набойки, орнамент которой полностью повторяет рисунок одного интересного экземпляра из описываемого собрания (фото 1). По сложному узору из стилизованных гвоздик, набитому зеленой с пробелами краской, положена металлическая нить шитья.

В XVIII веке в украшении набойки используются рокайльные мотивы, заимствованные у русских парчовых тканей (фото 2, 12). Но одновременно создаются и оригинальные орнаментальные построения, покоряющие не только выдержанностью стиля, но и высоким художественным вкусом и мастерством. Таков очень красивый образец декоративной набойки второй половины XVIII века; растительный орнамент широких полос ее выполнен в бледно-голубых, зеленых, коричневых и красноватых тонах (фото 6).

Небольшое, но очень интересное собрание набоек Л. Якуниной приносит немалую пользу творческим работникам. Вот почему эти маленькие памятники набивного искусства нередко можно видеть в руках искусствоведов, модельеров, костюмеров, художников.

ПОПРАВКА

Правильное название статьи П. Жолтовского, опубликованной в нашем журнале (№ 4, 1966 г.), — «По Карпатам».



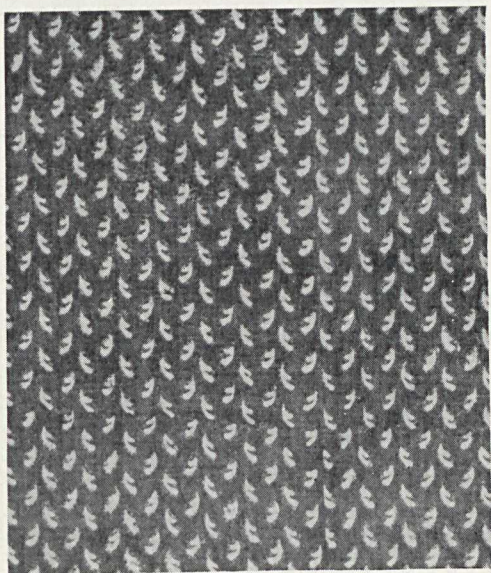
1

2

3

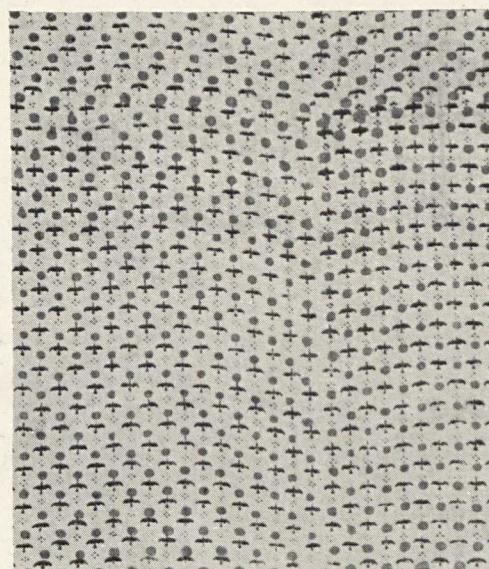
1. Набойка, золотое шитье по набивному узору. XVII в.
2. Набойка середины XVIII в.
3. Набойка конца XVII—начала XVIII в.
4. Набойка XVII в.
5. Набойка XVIII в.
6. Набойка второй половины XVIII в.
7. Набойка XVII в.
8. Набойка XVII в.
9. Набойка конца XVIII — начала XIX в.
10. Набойка XVIII в.
11. Набойка XVII в.
12. Набойка середины XVIII в.

4
5



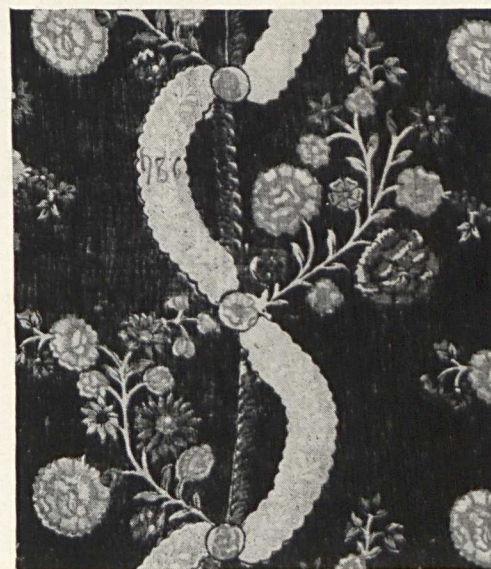
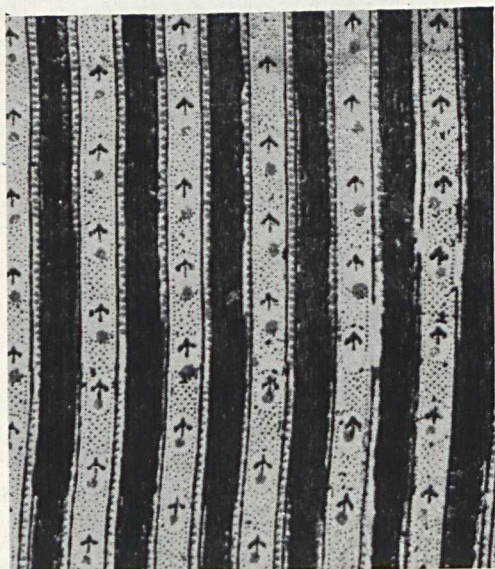
6

7
8



9

10
11



12

